Cuadernos Hispanoamericanos

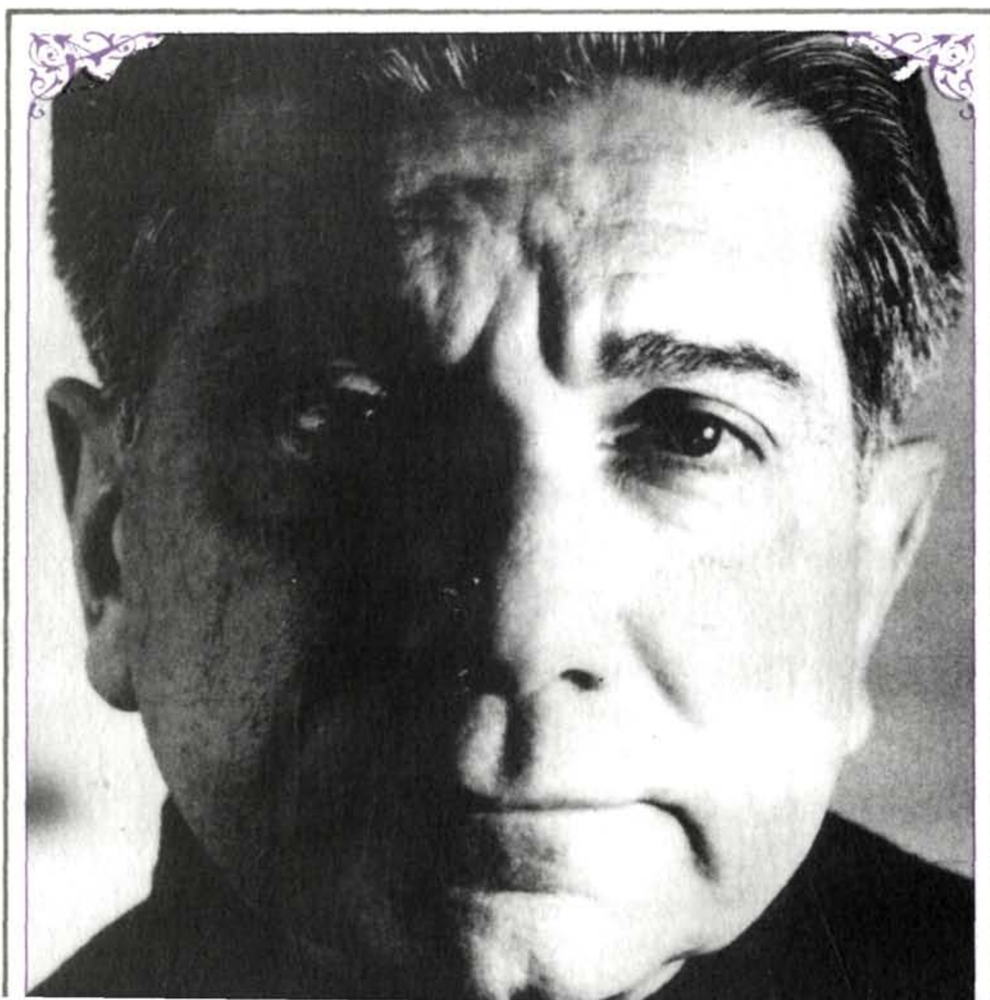
493/94

—Julio-Agosto 1991—



Homenaje a

Roa Bastos



Cuadernos Hispanoamericanos

HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5

Cuadernos Hispanoamericanos

493/94

493/94

Cuadernos Hispanoamericanos

Cuadernos Hispanoamericanos

493/94

493/94

Cuadernos Hispanoamericanos

Yo el Supremo

Cuadernos Hispanoamericanos

493/94

Bibliografías

Siguiente



Roa Bastos, nuestra herencia

Es Luis Rosales quien ha escrito que «el lenguaje, como las emociones, nace en una fuente remota del sentir colectivo». En esa fuente bebemos nuestra herencia más rica y simultánea: bebemos a la vez remotas e inmortales emociones y remotas e inmortales palabras. Las emociones no son nuestras. El lenguaje no es nuestro. Ambos prodigios (fundamentos de nuestro ser) nos son hereditarios y proceden de «una fuente remota del sentir colectivo»; es decir, vienen hasta nosotros desde el fondo del origen, la historia y las necesidades de la tribu. Sentir y hablar son dos prodigios que nos constituyen, pero que no nos pertenecen —excepto si acertamos a agradecer esa doble y remota herencia de una forma esforzada: sirviéndola. Un escritor no ignora estos prodigios, esta deuda ni este deber. Un escritor en lengua castellana no ignora hasta dónde esa deuda es prodigiosa y hasta dónde es humilde y gigantesco su deber. De entre los escritores en lengua castellana que han asumido esa doble emoción al asumir con humildad el lenguaje, uno de los más gigantescos es Augusto Roa Bastos.

Si por los datos conocidos de su paso biográfico por su país tanto tiempo desventurado y por este desventurado siglo no supiéramos que se produjo exactamente de este modo, bastaría leer sus bellísimos, compasivos y enérgicos relatos para entender que Roa asumió a la vez la compasión y las palabras; recibió al mismo tiempo, allá en su infancia, las emociones más majestuosas y la majestad del lenguaje. A sus páginas las aprietan la dignidad, la compasión, el lamento, la protesta, la decisión y la esperanza, y todas esas emociones (todas, sin excepción, hereditarias desde la fuente de la amistad y de la desventura de los hombres) se aprietan en su prosa bellísima y certera, humilde y decidida, sensual y misericordiosa. Pocas veces un artista de la palabra ha alcanzado un pálpito tan alto en el servicio de la dignidad, y pocas veces esa necesidad de la tribu a que llamamos solidaridad ha sido expuesta en nuestro idioma de una forma tan digna, sencilla e imponente. Roa Bastos es un instante grave y hondo, es un instante excepcional en la historia de la libertad de la tribu y en la historia de nuestro idioma.

Quien un día, en su infancia, hace ya muchos años, recibiera de la fuente remota del sentir colectivo las emociones más viejamente urgentes de los hombres y la sinfonía de sonidos y signos en que esas emociones se expresan, se agitan y se transforman

en historia de la sagrada dignidad de la tribu, ha acabado, mediante el amor y el esfuerzo, mediante su trabajo de artista y de hombre digno, formando parte ya del sentir colectivo: Roa es ya agua de esa fuente en que bebemos emoción y lenguaje. Es ya aquello a lo que, para entendernos, le llamamos un clásico. Su humildad personal no debe hacernos olvidar que estamos delante de un maestro. Hablar con él, acompañarlo, oírlo no es sólo oír a un paraguayo que nos relata remotas y eternas desventuras y testarudas esperanzas: es ya también escuchar a la fuente misma donde suena el rumor de la creación del habla y donde suena el rumor de las emociones más hondas de la especie. Su persona y sus libros ya no sólo nos cuentan historias de infortunio y de piedad en un lenguaje primoroso: nos relatan también el rumor de la dignidad general de los hombres y el prodigio de hablar. «El hombre —ha escrito Octavio Paz— es un ser maravilloso porque a veces habla.» Augusto Roa Bastos habla maravillosamente y en sus palabras podemos escuchar el lenguaje de las emociones eternas junto a la eternidad de nuestro idioma. Roa Bastos, nuestro contemporáneo, forma ya parte del eterno sonido de la tribu. Roa Bastos, nuestro contemporáneo, se ha convertido en nuestra herencia.

F. G.

TEXTOS DE ROA BASTOS

CHOLI

Kyre-ĩ

Música de JOSE ASUNCION FLORES
Letra de AUGUSTO ROA BASTOS





El ojo de la luna

A mi hijo Augusto, pintor

I

Hay un testigo y narrador irrecusable de algunos hechos que ocurrieron en la guerra de la Triple Alianza contra el Paraguay. Hechos que no registra la historia oficial de los vencedores. Y menos aún la desmemoriada contrahistoria de los vencidos. Uno de ellos es precisamente el extraño caso del pintor desconocido que retrató «al natural» las escenas de la guerra del Paraguay con el atroz remate final de la crucifixión de su jefe y amo absoluto.

Fue la primera guerra internacional que estalló en el Nuevo Mundo a mediados del siglo pasado en sustitución de las sanguinarias cabalgatas y degollinas de antaño. La guerra de cinco años arrasó a sangre y fuego el pequeño país hispano-guaraní, lo sometió a la desmembración de más de la mitad de su territorio, privándolo de su salida al mar y convirtiéndolo para siempre en una isla purpúrea, rodeada de tierra, separada del mundo y replegada sobre sí misma como un caracol desmochado e inmóvil.

Además del oscuro cronista pictórico, hubo un segundo testigo y narrador en prosa de aquella contienda homérica. Un hombre famosísimo en todo el mundo y sin embargo pocas veces mencionado y ya también completamente olvidado como cronista de la guerra del Paraguay. Ese hombre fue Richard Francis Burton, uno de los más célebres traductores del Libro de las Mil y Una Noches. Sir Richard, a la sazón cónsul general del Imperio británico ante la corte del emperador del Brasil, obtuvo autorización para visitar el país en guerra y escribir artículos para los principales periódicos de Europa. El espíritu aventurero del Cónsul disfrutó plenamente de este descenso a los infiernos en el corazón de la selva tropical.

Hacia 1870, terminada la guerra, pero no la destrucción del país bajo las fuerzas de ocupación, sir Richard publicó su libro *Cartas desde los campos de batalla del Paraguay*. En el breve prólogo afirmó que la experiencia vivida en el Paraguay más se había parecido a una pesadilla que «a los hechos usuales que suceden en las guerras y las batallas», escribe sin mucha esperanza de ser creído. Y es verdad que en esas cartas-crónicas flota por momentos, entre una atrocidad y otra, el aire mágico

e irreal del Libro de las Mil y Una Noches que sir Richard supo traducir como ningún otro arabista. Él mismo parecía un personaje escapado de ese libro. Acaso esta vaga reminiscencia de los cuentos conspiró contra la credibilidad de las cartas que carecían de la magia milenaria de aquellos. «La expresión de la realidad es siempre increíble y absurda», dice como precaviéndose en la primera línea del prólogo.

Con lenguaje pintoresco e imaginativo relata en ellas casos y cosas de la vida cotidiana en los campamentos. Desde las anfractuosidades de la serranía siguió con su catalejo los últimos combates de un puñado de pigmeos, barbudos y espectrales, armados de lanzas de tacuaras, contra los superarmados escuadrones de la caballería imperial. Cuando llegó Burton ya no sobrevivían en el Paraguay más que mujeres, ancianos y niños, menos de una cuarta parte de la población que tenía el país antes de la guerra. ¿De dónde sacaba aún Solano López esas tropas liliputienses que se batían con tanto denuedo y heroísmo? —se pregunta Burton, y demora u omite la respuesta como en un intencionado descuido.

Esos combates se reproducían en todas partes, en medio de los espejismos y torbellinos del desierto, en los laberintos selváticos, en las cavernas de las cordilleras, al borde de los ríos y las cataratas más grandes del mundo. Yo tenía la impresión —escribe el ex capitán de la campaña de Egipto— de que un solo y único puñado de enanos esmirriados era el que aparecía y desaparecía en todos esos lugares a la vez. Aquellos pigmeos no eran hombres adultos —explica Burton en una nota—. No eran más que muchachos púberes que se habían pegado a las caras con el indestructible látex del *mangaisy* (en guaraní en el original) unas hirsutas barbas «fabricadas» con crines y colas de caballo. Muchos de esos niños iban acompañados por sus madres, disfrazadas de la misma guisa.

«Contemplé con horror —escribe Burton— cuando la caballería imperial cargó sobre esos grupos raleados y los aplastó con bárbara saña en medio de salvajes alaridos de triunfo de esos cinco mil *macacos* empenachados» (utiliza el apodo despectivo de *monos* que los paraguayos daban a los brasileños)». Cuando terminó el ataque y los escuadrones se retiraron, sir Richard bajó hasta el campo de batalla, recorrió el reguero de esos cuerpos apelmazados en el barro sangriento y arrancó de los rostros destrozados algunas barbas postizas como recuerdo y testimonio de esa acción inverosímil.

Por momentos no se sabe si Richard Francis Burton está relatando en sus cartas lo que vio realmente, o si está traduciendo las visiones de delirio de esa guerra fantasmagórica que dejó en sus cuadros un pintor enajenado. Este pintor de la tragedia existió en la realidad. Burton da su nombre. Cándido López, asistente del generalísimo aliado Bartolomé Mitre. Sir Richard lo vio pintar, sentado entre los muertos, al final de los combates. Pero le fue imposible cambiar con él una sola palabra. «Parecía un sordomudo o un sonámbulo —agrega el traductor de Las Noches— completamente fuera del mundo, o sumido en visiones de trasmundo».

II

Sir Richard llegó al Paraguay casi como un embajador viajero aunque oficioso del Brasil. Traía, incluso, instrucciones reservadas del emperador para persuadir a Solano López de que dimitiera de su poder como jefe de Estado y amo absoluto del Paraguay a fin de que los aliados pudiesen negociar con el sucesor que él designase el cese de la guerra. El emperador comprometía su autoridad en asegurarle todas las garantías de protección a su persona, a su familia y sus bienes, con la sola condición de que abandonara el país.

Sir Richard visitó al mariscal presidente y a la mariscala emperatriz en el errante cuartel general, ya en plena retirada. Conversó mucho con ambos en las largas sobremesas de campamento, a la luz de las cercanas estrellas y en la trepidación de los lejanos combates. El aventurero y mujeriego personaje que era sir Richard deja entrever que desde el primer momento quedó deslumbrado por la mariscala. En notas extraviadas, vuelve una y otra vez, como furtivamente, a la imagen de la mariscala. No oculta la impresión que le producen su belleza y su fuerte personalidad. Describe morosamente como si fuera tocando con los dedos su ceñido traje de amazona color hoja seca, altas botas charoladas de húsar Segundo Imperio, durante el día en los trajines del cuartel general, y su tocado de noche que realzaba su aire majestuoso y a la vez inmaterial.

«No conocí a ninguna mujer —se le oye decir en un susurro en su carta undécima— de hermosura semejante. Alta y esbelta, sus cabellos, del color del cobre recalentado al rojo, estaban peinados en forma de una diadema en torno a su cabeza; el rostro velado por tenue luminosidad. Las formas puras de esa mujer eran su única pureza. Su cuerpo era su única alma. Ningún atuendo podía ocultar su resplandeciente desnudez. Ese cuerpo estaba hecho para el amor, pero su rostro de una sombría ferocidad, cuando se sentía contrariada, era capaz de paralizar el deseo más ardiente. Parecía un ser de otro mundo. Y lo era. Verla por primera vez fue para mí un verdadero *coup de foudre*, repentino y total. Pero también ese rayo había caído en otro mundo de total e imposible acceso. Tengo la cara pegada a un muro. Conozco todo lo de ese muro, hasta su más ínfima partícula. Detrás aparece la imagen irreal de *Ela*... (Este es el sobrenombre afectuoso que le daba el mariscal.)»

A Solano López lo retrata en pocos trazos. Lo ve de baja estatura, abultado abdomen, nariz chata de leopardo, los ojos de cuarzo ribeteados de una orla de sangre, la cara enormemente hinchada por el dolor de muelas. Burton lo veía beber desaforadamente y el alcohol lo sumía en borracheras embrutecedoras. Salía de ellas para entrar en otra embriaguez aún más brutal: la paranoia siniestra de las conspiraciones.

«Una suerte de delirio fúnebre se había apoderado de su persona entenebreciendo por completo su espíritu y su razón —escribe el cónsul—. El mariscal-presidente mandaba reprimir esos conatos con castigos indescriptibles, fusilamientos y lanceamientos en masa de los supuestos complotados. Sus propios hermanos, el obispo, sus fun-

cionarios más leales, sus oficiales más aguerridos, pagaron con la vida estos accesos de locura que desencadenaban inauditas matanzas. Y entonces los tribunales de sangre redoblaban su actividad bajo la dirección y el celo del cura Maíz, convertido en Torquemada criollo, quien ya había glorificado a Solano como el Cristo paraguayo...». Burton encuentra justificada esta actitud del jefe de los capellanes y presidente de los tribunales de sangre por la tragedia que el pueblo estaba viviendo y por la necesidad que éste tenía de un Mesías carismático.

En su gabinete de trabajo, Solano le explicó, documentos en la mano, que la inicua guerra que estaba devastando el país había sido instigada y financiada por el Imperio británico. En la buena tradición filibustera de la Reina de los Mares —dice Burton que Solano le dijo, hablando por lo alto hacia obvios y eminentes destinatarios—, el imperio trocó la enseña corsaria de Sir Francis Drake y sus congéneres, por la patente de corso de la «independencia protegida» y del «libre cambio», y la ha entregado a las fuerzas de Buenos Aires y del imperio del Brasil. Inglaterra necesita destruir el Paraguay, el único obstáculo en su invasión piratesca. Han encontrado un buen pretexto en el hecho de que el Paraguay enviara su ejército para defender al Uruguay, invadido por el Brasil y acogotado por Buenos Aires.

El cónsul preguntó al mariscal sobre el por qué de esa obcecación inútil contra la evidencia de un destino sellado ya inexorablemente, mientras se consumaba la destrucción de su pueblo. Cuenta que, echando lumbre por los ojos, Solano le respondió: «Lo que llaman destino es una coartada de los débiles y pusilánimes. No conozco otro destino que el forjado por mi voluntad. Mientras yo pise un palmo de esta tierra, mi patria existirá y sus enemigos no prevalecerán contra ella».

El cónsul traduce los insultos que bramó Solano en una verdadera explosión de furia. Parecen copiados de los anatemas del Rey Lear y de Macbeth, en la lengua literaria de Shakespeare. Solano, en realidad, soltó los improperios en guaraní. Burton no los entendió pese a que se jactaba de hablar en treinta y cinco idiomas, incluidos los dialectos, y soñar en diecisiete. «Ese hombre me apostrofaba —escribe el cónsul— en una germanía inextricable.» Cuenta que sonrió ante la desenfrenada invectiva. Sabía todo lo que Solano sabía. Sabía cosas que Solano no sabía. Su pasión era estar enterado de las cosas, no tratar de torcer el curso de los hechos ya consumados. Encontró natural que el mariscal paraguayo se batiera como un tigre acorralado por la jauría. Comprendió que palabras como «renuncia»,«abdicación», «rendición», no tuvieran ningún sentido para esa fiera acosada. «Ese hombre, ese jefe de coraje y energía sobrehumanos, cuya sola mística era la defensa de su país —anota— estaba fuera de lugar en esa rústica republiqueta sudamericana. Pertenecía a la estirpe de los Saladinos y grandes sultanes de los pueblos árabes. El destino había sido injusto con él.»

Solano se había erguido en su silla de estera. A Burton le pareció que había crecido de golpe, sin levantarse de la silla, hasta tocar con su cabeza el techo de la tienda, la barba metálica y azulada de tan negra, estremecida por el acceso de furia. Un

sordo tumulto acreció el tráfago del cuartel general. Empezaron a granear los disparos. El mariscal salió llevando del brazo a Burton. «Venga a ver el globo de los aliados...» Llevado por la brisa, un aeróstato sobrevolaba el campamento, tripulado por dos hombres que observaban con catalejos las posiciones de retaguardia. Suavemente, como una pompa de jabón, la esfera camuflada de celeste y blanco desapareció tras la cresta de los montes. «¡No tardará en caer en mis manos y entonces yo le daré otro uso...», farfulló Solano.

«Ese hombre —comenta Burton— odiaba la derrota con un odio absoluto e implacable. Odiaba esa guerra furiosa y lenta, que ya duraba un siglo, un tiempo sin tiempo, en un lugar sin lugar. Solano López sabía que estaba vencido. No trataba de evitar esa derrota. Debía por el contrario prolongarla en la duración de los tiempos sin dar ni pedir cuartel...» La prosa de Richard Francis Burton olvidaba, a veces, el tono descriptivo y jovial de los viajeros ingleses, y se inflamaba en un arrebato patético de segunda mano.

III

Burton refiere en el apéndice documental de las Cartas, la historia del globo que Mitre regaló a Solano. Cayó por fin en sus manos —afirma con alguna insidia—. No lo capturó en acción militar. Lo recibió como obsequio del propio Mitre en respuesta a una indirecta mordaz que le dirigió Solano en el transcurso de la frustrada conferencia de paz de Yataity-Corá. En un billete amistosamente irónico, Mitre había escrito: «Al mariscal Francisco Solano López... para cuando quiera hacer una visita personal al cuartel general aliado...». Solano apreció el gesto y le obsequió su látigo de campaña diciéndole en presencia de los jefes brasileños: «¡Para cuando quiera defenderse de sus aliados que son sus peores enemigos..!»

Pocos días le bastaron al coronel inglés Thompson (jefe del cuartel maestre de López y futuro desertor) para formar un grupo de aeronautas y adiestrarlos en el uso del artefacto. Solano ordenó una incursión nocturna sobre el puesto de comando brasileño. Los dos tripulantes, excelentes baqueanos y ojeadores, que conocían al dedillo la posición enemiga, hicieron descender el globo en una isleta próxima. Franquearon audazmente el cordón de seguridad del campamento marcado por las fogatas, y se arrastraron entre la maleza hacia el pabellón del Marqués de Caxías, generalísimo del imperio, llevando los sables entre los dientes. Sus cuerpos desnudos, teñidos de achiote negro, eran invisibles, pero el brillo de los sables que se movían solos a ras del suelo alertó a los centinelas.

Los dos incursores cayeron heridos. Todavía vivos, los despellejaron por gusto, para ver si eran negros de verdad y para arrancarles algunas cuitas. Los prisioneros, mudos bajo el suplicio, murieron de repente por asfixia. Estaban ejercitados para tragarse la lengua y morir de su propia muerte en una emergencia semejante. Bajo bandera

de parlamento el alto mando brasileño hizo llegar los desollados cadáveres al cuartel general de Solano, donde recibieron cristiana sepultura. El propio mariscal prendió a las toscas cruces de palo, las medallas de latón al valor militar. Ante el mástil del pabellón a media asta, los restos de sus tropas harapientas, formadas en cuadro, apenas podían tenerse en pie y sostener sus armas al hacer el disparo de reglamento.

Uno de los incursores, sin embargo —esto lo supo Burton después— había logrado penetrar en la antecámara del generalísimo brasileño, donde decapitó al secretario. El marqués de Caxías se salvó por mero azar, pues se hallaba negociando necesidades íntimas en el retrete.

Hay un testimonio irrefutable de esta hazaña de fantasmas, que no es una invención del obnubilado Burton. Entre los centenares de escenas de guerra pintadas por Cándido López (obras que se hallan hoy, en su totalidad, en el Museo Nacional de Asunción donde el público puede verlas), existen dos cuadros de colores sombríos: en el primero, la forma esférica del globo se recorta en escorzo contra la vaga luminosidad del cielo cubierto de nubes. En la barquilla sólo viaja el lívido fulgor de dos machetes («dos criminales alfanjes», escribe Mitre en sus *Memorias*). De los tripulantes no se ve más que el brillo de los dientes en dos calaveras transparentes.

En la segunda tela se ve el centelleo de los sables entrando sigilosamente en el pabellón del generalísimo brasileño, que escribe a la luz de una bujía. Un imperceptible efecto óptico produce la impresión de que la cabeza del jefe, demudada de horror, se halla separada del tronco por una delgada estría. Se ha vuelto, implorante, hacia sus invisibles asaltantes, es decir, hacia el relumbrar de los sables, ingrávidos en el aire, uno de ellos con tachas de sangre. La escena parece tomada del natural. El espacio se halla focalizado en torno a la estría que secciona el cuello, alrededor de la cual gira el dinamismo interno del cuadro. Un golpe de viento ha entrado en la tienda y remueve la voluta de humo del cigarro caído en el suelo. A través de ella, como dos ectoplasmas, se perfilan las siluetas opacas y a la vez translúcidas, bordeadas por un halo, de los dos hombres que van a morir.

IV

«En estos cuadros se recorren los nueve círculos del infierno de aquella guerra...», escribió, años después, el propio Mitre, en su *Florilegio de soldados*, glosando en honor de su asistente pintor un verso dantesco: *...e di questi cotai son io medesmo... (Inf.* IV. 46). En homenaje a la comprensión de la cita por parte de su iletrado amigo, Mitre se dignó a traducir el endecasílabo original: *...y de estos tales soy también yo mismo...*

Este pasaje del *Florilegio* es la transcripción de una carta que el ex generalísimo escribió a su ex asistente (a quien llama «leal amigo y compañero en la campaña del Paraguay»), en respuesta a una esquela del pintor. Este le envía algunos bocetos de las escenas de guerra y le pide alguna ayuda «para remediar en parte —dicen

unas letras grandes y deformes de escolar— la afligente miseria material y espiritual en que me ha sumido la muerte de mi hermano Teo, el único que cuidaba de mi despedazada y ya ruin persona.»

No se sabe si Mitre envió la ayuda solicitada con tanta humildad y delicadeza. El ex generalísimo no apreciaba mucho estos cuadros, que él enviaba a su museo privado de Buenos Aires. Varios de ellos le recordaban terribles derrotas, como la de Curupayty, de la que el alto mando le hacía responsable. El instinto del pintor era pictórico pero también moral. La fuerza de esas imágenes emana de su verdad: esa intransigente calidad artística y humana que adquieren las figuras condensadas por un genuino talento artístico al ser traspuestas a una dimensión intemporal.

Traductor de la *Divina Comedia*, el ex generalísimo se ocupaba por entero en desentrañar el gran fresco teológico del florentino. Ignoró o no entendió la fábula pictórica de su ex asistente. Mandó ocultar expresamente el cuadro que reproduce con inocente ironía (de la cual seguramente el pintor no tuvo conciencia) la escena de donación del globo al generalísimo paraguayo.

La «hazaña del globo» dio pasto, por mucho tiempo, para las comidillas de campamento y los chistes malintencionados de los oficiales del imperio contra el porteño. Gaston d'Orleans (sucesor de Caxías) le reprochó amargamente este comportamiento absurdo, fuera de todas las normas de uso, en las convenciones de guerra, que acarreó la muerte del furriel del marqués y que casi le costó la vida a éste. En cierto modo, el regalo del globo al mariscal paraguayo fue el detonante de un proceso de rivalidad interna militar y política, que determinó el retiro de Mitre de la campaña.

Mitre no perdonó, en cambio, a Cándido López, que hubiera preferido permanecer en el Paraguay hasta el fin de la guerra y aún después, cuando ya las fuerzas argentinas se habían retirado de los campos de batalla. Para la conciencia jurídica y militar del vencedor de Tuyutí, la actitud del asistente constituía una deserción. Mucho menos podía disculparle que se quedara pintando día y noche —el cuerpo mutilado, reducido a la nada física por la metralla— las escenas de una pareja mutilación y destrucción de un país en esa guerra de inenarrable barbarie, de la que él había sido uno de los principales mentores. Cómo iba a pensar el culto humanista, el guerrero pundonoroso, que su modesto sargento de órdenes sintiese en lo más íntimo de su ser, bajo el ruido de la hipócrita fanfarria, la verdadera naturaleza de esa guerra que había acabado con un pueblo, y cuyo jefe asesinado pocos años antes, había sido el mediador de la unidad argentina.

El mutilado pintor no era solamente una metáfora corporal del daño de la guerra y su propio comentario. En estos despojos habitaba un inquebrantable sentido de entereza moral en total aleación con la integridad de su conciencia artística. Porteño de origen como su ex jefe, Cándido López era «provinciano de alma». Había en él un gaucho rebelde a la injusticia y a los privilegios, de cualquier orden que fuesen. Uno de esos gauchos del interior, que efectivos del ejército de línea arrastraban en reata y engrillados a luchar contra sus hermanos del Paraguay.

Cándido López no se «pasó al enemigo», como insinuó Mitre en su florilegio. Se hizo cargo del martirio colectivo que la guerra significaba para ese pueblo americano, y lo «pasó» a sus cuadros de la segunda época. Estos niegan el marcial esplendor de los primeros, acaso un poco retóricos todavía. Al avance triunfal de las tropas empenachadas de púrpura y gualda, a la marea incontenible de barcos y cañones, al galope por llanuras y cumbres en las figuras ecuestres de los jefes, señalando con el sable corvo la dirección de la victoria, sucede la oscura pululación de los vencidos, la fúnebre oleada del éxodo.

Cándido López no desertó. Adoptó el dolor paraguayo —como diría muchos años después con respecto a sí mismo otra víctima expiatoria, el español Rafael Barret—. Las víctimas expiatorias son las que testimonian sobre los hechos sacrificiales. El ordenanza y pintor, a quien un trozo de metralla le arranca el brazo derecho, se transforma en profeta de la imagen. Pronto aprende a pintar con el izquierdo, ayudado por su amigo y protector, el indio guayaki Jerónimo, el mismo que le enseñara a tejer sus lienzos con fibras silvestres y a moler los colores de las plantas tintóreas, mezclados con el fósforo de los lámpiros. Su amigo arborícola le trae también miel de lechiguanas, huevos de perdiz, agua con plantas medicinales enserenadas, y hasta pichones asados. Le unta el cuerpo, ya mediado, con grasa de cerdo salvaje, que torna invulnerable la frágil armadura del hombre. El indio inventa un aparejo de lianas con el que logra izar al pintor hasta el lecho de ramas que le prepara en la copa de los árboles copudos. Ahorquetado en las ramas vecinas, el indio vela el sueño de su amigo, que reposa al resguardo de las alimañas y mosquitos, del ojeo de las patrullas y hasta del husmeo del tigre.

A las primeras luces del amanecer, Jerónimo lo transporta al hombro, en la misma red de lianas, hasta los lugares donde Cándido debe pintar. Esos lugares límites donde el sufrimiento y la muerte hacen su trabajo: el paso de las caravanas de fugitivos, los combates, las emboscadas, las terribles torturas de los tribunales de sangre, las ejecuciones sumarias. Lo dejan tranquilo. Ya ni siquiera ven el muñón de hombre. Su presencia constante y silenciosa lo ha convertido en un elemento anodino del paisaje. No, desde luego, para el ojo implacable que lo vigila. Un casco de obús le vuela el brazo izquierdo, que ya comenzaba a ser diestro. Aprende a pintar con el pincel encastrado entre los dedos de los pies. Sucesivamente pierde ambas piernas por encima de las rodillas. Aprende a pintar con el pincel apretado entre los dientes. Todo sucede como si la pasmosa puntería de un cazador invisible fuese esculpiendo poco a poco ese cuerpo inagotable, esa piltrafa humana animada por un espíritu indómito.

El fiel y silencioso Jerónimo lleva un trozo de papel al cuartel maestre aliado. Será lo último que haga. «Sólo me ha quedado el miembro superior», garrapatea Cándido en el mensaje a su hermano Teodoro. Pero esa cabeza no se levanta a más de un palmo sobre el suelo. Lo que es una ventaja, pues ahora puede pintar, escondido tras la maleza, al abrigo del cazador que lo persigue desde la muerte. El pintor decrece en la misma medida en que va siendo mutilado ese pueblo al que ve sucumbir. De

esa mutilación incesante crece una obra inmensa bajo el signo de la irredimible locura humana, de su inagotable capacidad de sufrimiento y sacrificio. La imagen final es la de ese pueblo reducido al hombre último, «parecido a todos los hombres muriendo», dice Idea Vilariño, por cuyo pequeño y también martirizado país, el Paraguay, aceptó una vez morir, sellando así la suerte de los vencidos y acaso su probable resurrección.

V

El fuego de los cañones y las luces de los cohetes Congreve rayan el fondo tenebroso del paisaje en el anfiteatro entre montañas. Dejan entrever, como en una alucinación, las bestiales orgías de la soldadesca, encarnizándose con las espectrales mujeres del éxodo. El hedor de las fornicaciones sofoca las gargantas rocosas. Esta alucinación está reproducida; o mejor, *es* el tema del último cuadro de Cándido López en torno al cadáver atrozmente profanado, izado en una tosca cruz.

El cuadro parece destilar el husmo a cadaverina que exhala el cuerpo colgado en la cruz. «Es la noche del espanto, pintada con el genio en bruto del Bosco y de Goya —comenta sir Francis Richard Burton—. Una fiesta de tinieblas en medio de fuegos de artificio. *Un jardín de delicias terrestres* que aventaja en horror sobrenatural al tríptico de Hyeronimus de Brujas (sic). Este cuadro contiene la versión más poderosa y humana del Gólgota que se haya pintado jamás.»

Sir Richard no supo o no quiso declarar que el cuadro *es* una exacta reproducción del Cristo de Grünewald, que forma la parte central de su retablo *La Crucifixión.* Él hizo, en este punto, sin quererlo, sin saberlo quizá, lo único que se puede hacer con la historia: no parafrasearla sino parodiarla. El jefe austero —dice de Mitre— celoso de su honor militar, francmasón y liberal, respetuoso del credo de los demás, no perdonó, sobre todo, a su asistente, un sacrilegio histórico, religioso y militar: el que hubiese pintado la crucifixión del cadáver de Solano, el jefe enemigo derrotado y asesinado, izado por manos anónimas la misma noche de la victoria final ante la tienda del alto mando aliado, en el pétreo anfiteatro de Cerro-Corá.

VI

Esa pintura inverosímil puede verse aún hoy en el Museo Nacional de Asunción. Está ahí la carroña de un Cristo humano, clavado en una cruz de ramas mal descortezadas, a ras del suelo, curvándose bajo el cuerpo atrozmente martirizado, que crece por todas partes en la putrefacción. La cabeza tumultuosa y enorme le cae sobre el pecho, manchada de tierra y de sangre. Los rasgos descompuestos parecen llorar y reír al mismo tiempo con las mandíbulas quebradas de gozne. A los grumos coagulados en la llaga del costado se hallan adheridos algunos andrajos de lo que pudo ser

un uniforme militar. Los pies casi tocan la tierra, con lo que toda la figura, bajo el impulso de la fuerza centrífuga del cuadro, da la impresión de que estuviera a punto de derrumbarse sobre el espectador, en la continuidad de ese espacio común que ninguna frontera separa.

La terrible grandeza trágica de Grünewald es igualada y aún sobrepujada en el cuadro de Cándido López. Con toda evidencia, sin embargo, éste no conocía el Cristo de ese retablo. No es una *reproducción* absolutamente exacta. No podría hablarse siquiera de que fuese una reproducción. Algunas leves disimilitudes lo impiden: los colores más vivos y también más tenebrosos en el cuadro de Cándido López; esos jirones de uniforme militar pegoteados a los bordes de las heridas. Hay también (o había) otro elemento de magia o de misterio eleusino, que no existe en el de Grünewald. En el reborde superior, donde las nubes aborrascadas se espesan, una luna escondida o apenas visible, amortecida como el rostro del cadáver, tenía la particularidad de menguar, desaparecer y volver a crecer en correspondencia con las fases de la luna real.

Cándido López cayó prisionero, junto con los últimos hombres que habían rodeado al tirano asesinado. El mando aliado se hizo cargo de lo que sobraba de ese hombre hirsuto, puro muñones y ojos de un brillo que ya no era de este mundo. Contra su voluntad, el pintor fue embutido con sus petates y sus cuadros en la sentina de un carguero, entre rezagos de saqueo, cajas de proyectiles y sobornales de yerbamate, y repatriado a Buenos Aires.

VII

A medio siglo del fin de la guerra, el gobierno del presidente Yrigoyen envió los cuadros de Cándido López para que se expusieran en homenaje al pueblo paraguayo. El acto de intercambio cultural coincidió con la conmemoración del cincuentenario de la unidad argentina de la que fue árbitro y arquitecto el extinto mariscal Francisco Solano López; triunfo diplomático inaugural que no impidió la derrota y la destrucción del pueblo paraguayo.

La exposición tuvo lugar en el nuevo local del Museo Nacional de Asunción, reconstruido también mediante una generosa subvención del gobierno argentino y con el concurso de los más renombrados arquitectos de este país. La muestra permaneció abierta durante un mes. Había más de trescientas obras. El pintor paraguayo Ignacio Núñez Soler, por iniciativa personal y en forma clandestina, copió la totalidad de los cuadros, incluso los bocetos. Lo hacía por las noches con una cierta especie de furor iluminado. Solamente no pudo reproducir la misteriosa luna de la Crucifixión que desde el principio lo había fascinado.

No supo explicar tampoco la causa del extraño fenómeno que «escapa —aseveró el modesto y nocturno copista— del ámbito de todos los recursos técnicos de la pintu-

ra: fenómeno que el propio Leonardo no habría podido seguramente esclarecer...». Acaso ese detalle fantasmagórico de la luna que seguía puntualmente en el cuadro las fases de la luna real no fuera más que el efecto de los tintes silvestres mezclados con el fósforo de los lámpiros que el indio Jerónimo traía al pintor para moler sus colores. En la cosa más ínfima persiste la memoria natural del origen y resplandece la parte del cosmos en que sus átomos se formaron. Núñez Soler guardó el secreto de las copias y también el de la luna que iluminaba tenuemente su trabajo de trasiego noctámbulo. Actuó cuerdamente porque, un tiempo después, un poco antes de que la exposición quedara clausurada en otra lucida ceremonia oficial, la luna fue debilitándose y acabó por extinguirse. No quedó de ella sino una pequeña mancha oscura como el rastro de una quemadura en que nadie se fijó.

Los cuadros fueron devueltos al Museo Mitre. Maliciosas versiones afirman que volvieron los cuadros copiados en secreto por Ignacio Núñez Soler y no los originales de Cándido López. En todo caso, nadie notó la increíble superchería. Ésta se fundaba en la perfección de las copias tanto como en la perfección de los originales que los hacía completamente idénticos. Un enigma del arte que se abre sobre el misterio de la transmisibilidad de la energía creativa. Una «especie de transmigración pictórica» hubiese dicho Núñez Soler con su humor mordaz y bonachón.

El asunto del fraude de las copias ha quedado desconocido hasta hoy. No ha sido denunciado ni ventilado por nadie ante ninguna instancia. Probablemente, el silencio convenía más a los intereses en juego, que la tremolina de un juicio incierto, el que por otra parte nada habría podido concluir sobre esos misterios que ni la mente humana ni los códigos pueden descifrar: la materia y sustancia de una aún más improbable justicia distributiva. A su modo, dos artistas oscuros y desconocidos, a un siglo de distancia, genialmente supieron ejecutar su inapelable mandato.

La Crucifixión con la luna cadavérica en lo alto no aparece en las innumerables copias, reproducciones y falsificaciones de los cuadros, que han seguido perpetrándose en Argentina y en otros países del mundo. No aparece en la segunda edición de las Cartas de sir Richard Francis Burton, cuya tapa exorna la reproducción de ese cuadro. Tampoco aparece en las reproducciones a todo lujo y color, realizadas hace algunos años por un editor italiano en un volumen para bibliófilos. Esta joya de las artes gráficas ha hecho conocer en todo el mundo las Escenas de la Guerra del Paraguay pintadas por Cándido López, que siguió de todos modos ignorado y desconocido.

Augusto Roa Bastos



Foto: gentileza de *El País*

Con Roa Bastos *

«Mis raíces son campesinas», dice a veces. O: «En mis venas hay dos gotas de sangre india». Y si no lo dijera igual se sabría. Tiene del campesino la lentitud de los gestos y cierta actitud de contención en el cuerpo. Del indio, su color y la melancolía. Nació en el Paraguay en 1917 y allí vivió hasta que, perseguido en 1947 por sus ideas, tuvo que abandonarlo. Eligió como país de exilio la Argentina, «vertiente cultural natural del Paraguay». En Argentina vivió treinta años en los que hizo amigos, escribió libros y tuvo hijos. En 1976 otra infeliz coincidencia entre sus ideas y las del poder, lo llevaron a su segundo exilio: Francia, donde vive desde hace quince años añorando el río barroso, los cambios bruscos de temperatura y la improvisación como estilo de vida. Mientras tanto, una idea gira y zumba en torno a su corazón y su cabeza: volver a su tierra, donde nacieron todos sus libros: *El trueno entre las hojas* (1953), *Hijo de hombre* (1960), *Moriencia* (1969), *Madera quemada* (1972), *Yo el Supremo* (1974).

—No estoy bien —dice Augusto Roa Bastos entrecerrando los ojos, mientras acaricia su garganta con la mano derecha—. Salí de Salta con 30 grados y cuando bajé en Buenos Aires, en camisa, hacía 4.

—Eso es toda una prueba. Podría estar peor.

—Soy un lagarto de piel muy dura. Desciendo de los dinosaurios. Espere, espere. No pregunte todavía. Déjeme bajar el nudo de la garganta con un poquito de agua.

—¿Le duele?

—No, las entrevistas me hacen un nudo.

—No le creo.

—Es sabido que siempre miento. Pero es verdad. ¿Sobre qué vamos a hablar?

—Empecemos con el Paraguay de su infancia. Los colores, el calor.

—Me gustaría volver un rato a aquel dicho de que recorría los arroyos buscando orquídeas.

—Descalzo por el agua.

—No, en una canoa cavada en un tronco. Recorría quilómetros. Luego le llevaba las orquídeas a mi madre. Así me hacía perdonar por aquellas excursiones hasta el fin del mundo. No podía cazar monos, juntaba orquídeas.

—Era el paraíso.

* *Entrevista celebrada en Buenos Aires, en agosto de 1989.*

—Pero los paraísos nunca duran mucho. La vida es siempre así. Alegría, tragedia. Opera, caricatura. Instalaron allí un ingenio de azúcar. Yo lo vi crecer a lo largo de mi infancia. Vi la transformación casi mágica de la gente. Gente que comenzó a salir del neolítico.

—¿Cómo percibía un niño esos cambios?

—Yo no percibía esos cambios. Eso viene después. Cuando uno puede modificar el pasado.

—¿Cómo modificar el pasado? ¿Mentirlo, mezclarlo, rearmarlo?

—La memoria es un alambique que trabaja con esa materia prima que el pasado le da. Va desde otro lugar, descubre relaciones. Y modifica.

—Hasta que entiende.

—Es tan frágil, tan indecisa esa raya que separa el presente del pasado. ¿De qué lado estamos en la raya? ¿De qué lado de la raya están los hechos? ¿De aquí? ¿De ahí?

—Alguna vez oí decir que cuando estalló la guerra del Chaco las mujeres se acostaron sobre los durmientes de los trenes para evitar que se llevaran a sus hijos a la guerra. Nunca pude olvidar a esas mujeres inmóviles, mientras el tren avanzaba.

—Creo que se trata de una exageración muy cortés, diría Borges. Recuerdo, sí, la llegada de miles y miles de personas que se automovilizaron voluntariamente, sin que nadie los llamara. Llegaban a una guerra, pero no sabían contra quién ni por qué. Era en noviembre de 1928. Yo tenía once años y veía pasar las inmensas caravanas de los que iban a dar su vida por la patria. Pero no pasó nada. Nadie les pedía la vida ni para la patria ni para ninguna otra cosa. Con algunas negociaciones se acabó el problema. Sin embargo, ¡qué mortandad!

—¿Cómo? ¿Sin guerra?

—Sí, sin un tiro. Todos esos miles y miles, llegados sin que nadie los convocara, morían de hambre, de sed, de pestes. Mis padres se habían metido en una comisión para tratar de auxiliar a esa pobre gente. Porque, además, venían con sus familias.

—¿No sabían que en una guerra a las familias no hay dónde ponerlas?

—No lo sabían ni lo aprendieron, pues no hubo guerra. Lo curioso fue que cuando la guerra estalló realmente la gente no quería ir. Hubo que arrearlos.

—¿En qué momento vino a dar a la Argentina?

—En el 47, después de una revuelta civil. Yo era secretario del único diario independiente. El diario fue asaltado y tuve que venirme. Aquí quedé.

—Hasta el 77. Treinta años es mucho tiempo. Escribió en ellos toda su obra. ¿Qué lo impulsó a escribir? ¿Fue una forma de enfrentar el dolor del exilio?

—Yo no lo viví como exilio. Porque, además, la Argentina se llenó de paraguayos. Fueron miles y miles los que vinieron.

—De cualquier manera fue en Argentina donde usted comenzó a escribir. A escribir lo que lo hizo famoso: cuentos, novelas. Poesías ya escribía...

—Usted está tocando un fenómeno que es muy complejo. Hasta 1940 no había en el Paraguay una literatura narrativa. Sólo poesía. Y también historia, pero no novela. La novela comienza en el Paraguay con un siglo de retardo.

—¿Quiere decir que si usted no hubiera venido a la Argentina tal vez no habría escrito?

—Estoy casi seguro de que no había escrito. En Paraguay la literatura narrativa comienza muy tarde, no se escribía ficción, no se aceptaba la ficción. Lo que se escribía debía ser real, no inventado. Así fue que cuando hice mis primeros cuentos tuve que acumular muchos hechos, no reales, para que se viera que no intentaba pasar la ficción por realidad.

—*¿Lo aceptaron?*

—Igual me cayeron encima. Me señalaban y decían: «Este hombre escribe mentiras».

—*¿Y usted?*

—«Por fin me comprenden», me dije.

—*Pienso en Rafael Barrett, que escribía cosas cercanas a la ficción. Cercanas.*

—Rafael Barrett escribía crónicas. Fue el gran maestro, por lo menos para mí. En el Paraguay pocos lo admiraban. Muy pocos lo querían. Era un huésped fastidioso al que era mejor olvidar. Yo lo leía con placer. También a Quiroga.

—*Cada uno escribiendo fuera de su tierra. Rafael en Montevideo, Quiroga en Misiones, usted en Buenos Aires. Daría la impresión de que precisan salir de su tierra para poder expresarse. Pienso en Conrad, que incluso escribió en otra lengua.*

—El mérito enorme de Conrad es haber mostrado que los escritores que pertenecemos a una cultura periférica podemos apropiarnos de una cultura central. El, como polaco, pertenecía a una cultura de fronteras, que crecía ahogada entre otras. Pero, como en los mitos primitivos, logra apoderarse del mundo nombrándolo —dijo, y entrecerró los ojos para mirar al fotógrafo que, interponiéndose entre él y la luz que entraba por la ventana, manipulaba su máquina—. Este es el momento en que uno querría cambiar de cara. Aunque es la que merezco. Ya, después de los cuarenta, cada uno es responsable de su cara.

—*¿Qué edad tenía cuando se le hizo claro que el mundo era injusto?*

—Fue en mis primeros años; un acontecimiento familiar desencadenó este aspecto cruel del mundo. Mi madre se desangraba de una hemorragia terrible y sólo había una manera de salvarla. Alquilar una locomotora y llevarla a otro pueblo. Mi padre, en medio de la desesperación, fue a ver al administrador. El le dijo: «Ah, don Lucio. Los pobres no tenemos derecho a enfermarnos». Allí descubrí eso que me acompañaría siempre: el ser humano vive en un mundo cruel. También descubrí a qué cosas puede llevar la desesperación. Mi padre tomó una zorra de mano. Sobre la zorra puso a mi madre, a mí y a una vasija de barro. Eran veinte quilómetros. Allí aprendí que las lágrimas son diferentes del sudor. Que no se mezclan. Hoy todavía me sorprende la naturalidad con que yo tomé todo. Para mí, ese gesto de extrema desesperación era tan normal como el de enseñarme a nadar en el río o el de darme clases de griego y latín.

—*¿Por qué latín y griego?*

—Para que no aprendiera guaraní. En el Paraguay hay una tradición de desprecio por el indio y por su lengua. Pero yo no aceptaba eso. Yo pensaba que debía ir hacia el guaraní.

—*¿Sus padres en qué hablaban?*

—En guaraní. Entonces yo empecé a adoptarlo como una lengua secreta. Y mis padres, que en el fondo eran candorosos, no se daban cuenta. Yo me escapaba a la hora en que el día se vuelve ilimitado. La siesta. A esa hora cabe todo, hasta la noche, pues la reverberación solar es tan grande que se producen tinieblas. A esa hora me iba a nadar, a recoger orquídeas.

—Y a hablar guaraní.

—Esa libertad que logra el chico cuando traspone los tabúes, las prohibiciones, y se mete de cabeza en el misterio. El sentimiento es tan intenso en ese momento que pienso que podríamos luchar contra la muerte si nos fuera posible experimentarlo en la adultez.

—Es tan rico ese mundo que describe que no me imagino cómo pudo no sufrir al venirse a Buenos Aires.

—Para un paraguayo con inquietudes Argentina era la vertiente cultural natural. Sufrí, en cambio, cuando tuve que salir luego de una visita que hice al Paraguay en el 82. Allí, allí sufrí.

—¿Sufrió porque había pensado quedarse a vivir?

—No, no fue por eso. Sufrí por este pueblo mío, tan castigado.

—¿Más que en Europa?

—En Europa nunca pude hacer nada. Mis raíces son campesinas... Europa. No sé.

—¿Qué debe darse para que pueda crear?

—Yo creo que el estado óptimo para la creatividad es sentirse bien. Bien desde todos los puntos de vista. ¿Y quién podría definir esa magnitud de sentirse bien? Me sentí bien en el 47, cuando llegué. Quemé todas mis poesías y empecé a escribir relatos. Allí descubrí algo muy importante. Que no era un poeta.

—Mucho más importante que saber que no era poeta fue saber que era un narrador. ¿Está seguro de que hoy no puede escribir poesía?

—El que escribe prosa y poesía se mete en dos especies de vértigos. La poesía es vertical-vertical. La prosa es vertical-horizontal. ¿Sabe? El verdadero pecado de Adán y Eva es que no se acostaron para hacer el amor. Les faltó el vértigo horizontal del yacer.

—¿Está seguro de que no se acostaron?

—Supongamos, para disculparlos de alguna manera por ese descuido, que no querían dejar caer la manzana. Montaigne tiene una frase muy significativa sobre esto: «La pareja en el amor yacente hace la bestia de dos espaldas». La pareja humana es una unidad tan compacta que ese puro instinto los vuelve a la animalidad original.

—Hablemos un poco de Europa. ¿Qué le dio Europa?

—Aunque en apariencia negativa, la experiencia europea fue enormemente reveladora. Me posibilitó incluso un mejor conocimiento de nuestra realidad desde el momento que gran parte de los ingredientes de nuestra cultura son de origen europeo. Para nuestro modo de ser, que tiende al barroco y a la proliferación formal, el rigor racional europeo hace de revelador y estabilizador.

—¿Qué lo impulsó a tomar a José Rodríguez de Francia como personaje de Yo el Supremo?

—Francia realizó en Paraguay la primera expresión de autodeterminación y soberanía política y de defensa de la integridad territorial. Dispone de poder absoluto y lo destina a realizar eso que constituye el objetivo central de los libertadores.

—¿Cómo llegó hasta ese personaje real que es Francia? ¿Cómo lo fue conociendo?

—No se trata de un personaje real. Es un personaje de ficción concebido a partir de un personaje histórico. Pero no es una novela histórica. El hecho de jugar con un personaje de ficción y disponer de toda la libertad, quizás haya sido la única manera, para mí, de leer una historia que no fue escrita.

—Usted ha dicho que la identidad de un hombre está, más que en su nombre o en cómo lo nombran, en lo que ha hecho.

—Sí, el hombre es también lo que hace. Y eso me fue dado aquí, en la Argentina. Aquí mi prosa me rehizo.

—Le permitió saber quién era.

—La escritura es la única manera en que un ser humano va descubriendo lo que es. Lo que tal vez tiene de terrible es que nos descubre cómo somos demasiado tarde. Sí, demasiado tarde.

—¿No nos transforma también?

—Nos descubre, nos descubre.

—Usted no pertenece al boom, sin embargo Hijo de hombre *podría ser un legítimo antecedente de lo más característico del boom.*

—Yo reivindico otras cosas. Reivindico la tentativa, la primera, para incorporar a la literatura ese hemisferio sumergido que es nuestra cultura oral, el guaraní. Los paraguayos somos bilingües.

—Parece más bien estar refiriéndose a una tragedia que a un hecho que puede ser bastante corriente.

—En lo hondo de cada paraguayo el duelo entre esas dos lenguas es algo muy dramático. Un duelo constante.

—Esto le produce dolorosas contradicciones.

—Estamos escindidos. Por un lado la cultura española. Rica, muy afinada. Y por otro la cultura guaraní, eminentemente oral. Yo escribo en español, sin embargo necesito de una manera a veces angustiante incorporar las vivencias, la visión del mundo que se da a través de la cultura y la lengua guaraní. La situación es dicotomizante.

—¿Usted habla de un duelo entre ambas lenguas? ¿Cuál sería su tarea frente a ese duelo?

—Lograr reunir esos dos mundos. No sólo diversos sino inversos. Y esto nos lleva a un trabajo de excavaciones.

—¿En uno mismo?

—En uno mismo. Pero esos dos mundos no son mundos congelados. Son mundos que cambiaron y cambian.

—¿Cuál es su tarea entonces, concretamente?

—Encontrar un modo de expresión que sea una resemantización, es decir, una búsqueda de la semántica de cada idioma. Ya no es posible usar un término guaraní

y poner un numerito explicativo al final del texto. Hay que lograr la exacta equivalencia del guaraní en el castellano. Este trabajo complejo y prolongado apuntaría a terminar con esa especie de esquizofrenia cultural y lingüística a través de la catarsis de la exposición literaria.

—¿Podría en ese caso desaparecer el guaraní?

—Creo que el guaraní no podría desaparecer. Creo que es una lengua muy ligada a la naturaleza, a los sentimientos, a todo lo que tiene que ver con la sensibilidad, con las relaciones en el mundo, con el tiempo.

—Usted dejó de publicar a partir de que salió de la Argentina, en 1976. ¿No escribió más? ¿No intenta escribir?

—Dejo que las decisiones sean resultado de impulsos naturales. No digo no.

—Pero no dice sí.

—Escribí, escribí, pero no he terminado lo que escribí. A partir de *Yo el Supremo* escribí una pieza de teatro con el mismo personaje pero con un texto totalmente diverso. Así como *Yo el Supremo* lo escribí contra la historia (construí una historia negando la escrita), en la obra de teatro escribí contra la novela.

—¿Es más parecida a la historia real?

—La única historia real, no es la escrita, es la realmente vivida. Pero, ¿quién puede meterse en ese laberinto?

—¿Quién puede o quién quiere? ¿Le gusta este nuevo Yo el Supremo?

—Creo que está. Sí, me conforma.

—¿Por qué cree que los países europeos se prenden a la magia, lo exótico, lo poético de nuestra literatura y rechazan aquellas historias que hablan de nosotros de una manera más profunda? Como si hubiera hecho una distribución de roles. Nosotros lo colorido y gracioso, ellos lo esencial y profundo.

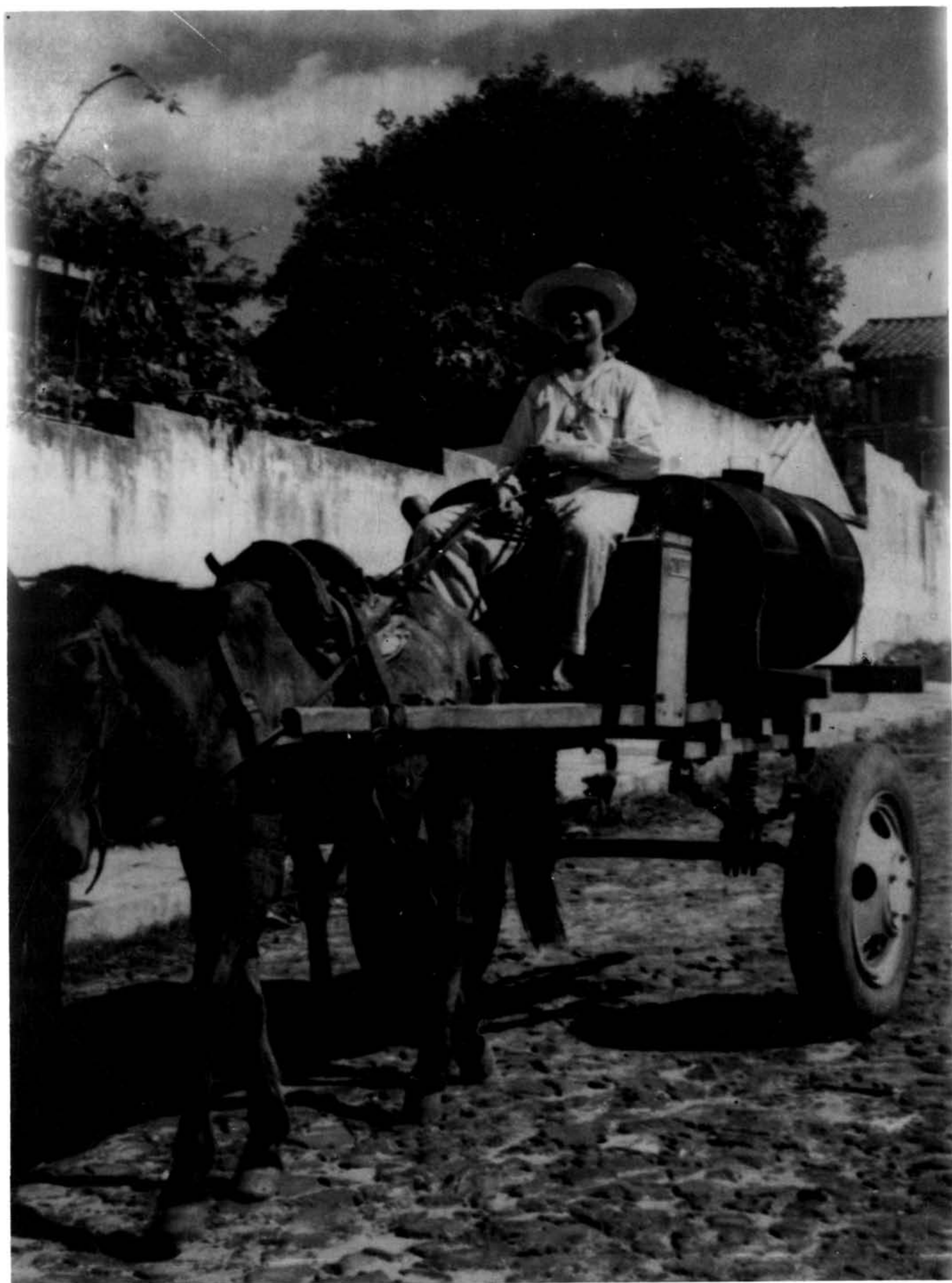
—Esto se está modificando y van entendiendo que lo poético, lo exótico, etc., son ingredientes de una realidad más compleja. Las presencias vivas de Cortázar, de Borges, ayudan.

—Usted no es un profesional como García Márquez o Vargas Llosa. Con horarios para escribir, contratos que cumplir. ¿No puede o no quiere?

—No puedo. Yo no puedo escribir cuando quiero. Sólo escribo para aclarar mis propias enigmas, por eso no soy un escritor profesional. Un escritor que publica un libro por año. ¿Cómo podría? La literatura es una actividad anormal, casi patológica. Y no puedo periodizar esa enfermedad. Sé que a veces viene, sé que a veces se va. No sé más nada. No sé si ya he dicho todo lo que tenía que decir, o si ni siquiera he empezado a decirlo. Por eso la vida es parecida a la actividad artística. Por eso, tal vez, nunca se sabe si la vida es lo que se vive o lo que se muere.

María Esther Gilio

MISCELÁNEA



Roa y la conciencia histórica del narrador hispanoamericano

Ante los conocidos acontecimientos de estos últimos años en América Latina, se han ido delineando en el campo teórico y práctico del trabajo literario dos grandes corrientes. Éstas, que ya se insinuaban tiempo atrás, se presentan ahora rejuvenecidas, como caminos para contrarrestar la casi ineluctable impotencia práctica de la literatura frente al mundo: una de ellas es la que asimila obra y acción, cada obra literaria con la acción concreta; la otra es la que las separa hasta el punto de que prácticamente las enfrenta. Probablemente ambas encuentren sus raíces en el «engagement» sartreano o, aún, en la inmersión surrealista, pero se distinguen ahora por su punto de mira: mientras que la primera quiere llevar hasta el final la invisibilidad, la limpidez textual, la otra postula que, frente a situaciones límite como la que atravesamos, las tareas culturales primordiales no pasan por la obra de arte, por sus mensajes de solaz, de lucha o de esperanza, por sus búsquedas de la totalidad en medio de la fragmentación social, por sus intentos de recuperar lo humano entre la cosificación generalizada; que el discurso literario es imposible y reemplazado; que ha llegado la hora de la afasia y del gesto.

En sociedades como las nuestras, el rol «civil» de los escritores aparece sin duda más marcado que en otras, y ello agudiza la importancia del enfrentamiento de estas posiciones. Por una parte, el propio nacimiento de nuestra literatura está íntimamente ligado a cometidos políticos y sociales; por otro, los prestigios del arte y de las letras, de los artistas y de los escritores, han permitido y permiten aún hoy (si bien más raramente que ayer) que sean las de ellos, en muchos casos, las únicas voces audibles provenientes de comunidades coartadas o vastamente silenciadas.

Pero ello no debe hacernos olvidar que tanto una como otra posición puede conducir a una confusión de campos peligrosa (peligrosa, en primer término, para los mis-

mos sectores e intereses que se busca favorecer). Observamos, con relación a la primera, que la evolución tecnológica, de las comunicaciones y de las informaciones, y la evolución literaria misma, imponen hoy otros medios que los de la denuncia o la consigna para cumplir con la función que se confiere a la literatura. Imaginarlo de otro modo implicaría suponer que la palabra literaria es transparente y comprensible, que basta tornarla fácil, accesible, sencilla, para que la obra alcance el máximo de sus virtudes y objetivos literarios (y, por ende, sociales), llevando a predicar en poesía lo que ya Attila Jószef llamaba «un verso ruidoso y entusiasta», y, en narrativa, la trama clara, los personajes discernibles, el procedimiento omnipotente, el lenguaje comunicativo. Una prédica, en resumen, que parte de la convicción de que el escritor escribe porque tiene algo que decir, no algo que hacer; que es un propietario de verdades, no de enigmas; que transmite un saber, no que lo elabora costosa y siempre parcialmente al producir un texto y al seguirlo completando con ese otro trabajo que es la lectura y con ese otro que es la reflexión crítica.

Frente a esta postura, a sus insuficiencias, a su ineficacia en situaciones y tiempos pasados y actuales, se ha alzado, como he dicho, otra que señala el hecho de que el lenguaje se encuentra monopolizado en manos del sistema, que el acceso a los canales de comunicación es imposible (o, cuando duramente se llega, apenas eficaz), y que, de todos modos, el Poder maneja, malea, traduce, domina, los mensajes de la oposición en el interior de un mecanismo donde es el único poseedor de los resortes claves.

No dejan de ser tentadoras estas tesis por las grandes zonas de verdad que contienen, por el carácter de renunciamiento heroico que presuponen, por la ancha cuota de dignidad que han dejado sus sostenedores a las generaciones futuras. Habida cuenta de que al mencionarlas sólo pienso en quienes hicieron un abandono total de la literatura por la acción, y no en los que conformaron su escritura al gesto e iniciaron tal vez otros comportamientos poéticos en el continente, temo que ellas dejen desierto, a pesar de su aparente radicalización, un importante espacio del debate global. Planteada como solución histórica, esta perspectiva cede, al fin y al cabo, al campo del «espíritu» lo que el sistema, para perpetuarse, ha recluido sabiamente en ese territorio, negándole al arte y a la literatura una materialidad que lo pondría en cuestión al revelar índices de otras materialidades, de otras producciones, de otras transformaciones necesarias.

No porque niegue rotundamente (como cree) la alternativa expresión/represión, sino porque en su alejamiento la acepta como válida, esa tendencia que preconiza la afasia continúa paradójicamente insistiendo en el más y en el todo o nada de la expresión. Pero ¿no puede intentarse quebrar la disyuntiva desde donde en definitiva ha de vencerse (si es que alguna vez se vence) toda represión? ¿Mostrando, quizá, la sustancialidad, la tangibilidad, de cada esfuerzo humano (inclusive la de nuestro tan espiritualizado quehacer artístico y literario), y contribuyendo a descubrir entonces qué es lo que asfixia otras creaciones, hasta llegar a la del hombre mismo?

No pretenderé que la obra de Augusto Roa Bastos sea la única que en nuestro continente responde a las expectativas contenidas en estos interrogantes[1], pero me permito afirmar que ella es una de las que con ejemplar rigor abre, en un horizonte que no puede verse con demasiado optimismo, numerosas perspectivas enriquecedoras. Sin la aspiración de agotar el comentario de todas ellas, mencionaré tres que considero entre las más importantes:

a) el escritor no es propietario de la verdad, pero puede ayudar a producirla;
b) el escritor no representa la conciencia histórica de nuestras sociedades, pero puede ser leído (y escuchado) con provecho;
c) la obra la hacen las masas, pero la recogen y la particularizan los escritores.

En un relato fechado en 1955 y titulado «Contar un cuento», el que sin exageración puede ser admitido como metáfora del propio oficio del narrador, el protagonists alude a lo que «la gente satisfecha llama la verdad de las cosas». /.../ «Ahora está de moda hablar de la realidad. Típico reflejo de inseguridad, de incertidumbre. La gente quiere ver, oler, tocar, pinchar la burbuja de su soledad. ¿Pero qué es la realidad? Porque hay lo real de lo que no se ve y hasta de lo que no existe todavía. Para mí la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre...» Y presenta luego, con comparación que, dicho sea de paso, utilizará coincidentemente Barthes años después para referirse a la crítica, la imagen de la cebolla: «Usted le saca una capa tras otra, y ¿qué es lo que queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos»[2].

Profundizando más tarde en la visión desde lo que está antes de la presencia («Nonato»)[3] o en la visión desde lo que está después de ella (*Yo el Supremo*)[4], o en las intersecciones que representan tanto el protagonista de «El baldío»[5] como esos muertos a los que se entierra «en un cajón de criatura»[6] o que tienen «la cara arrugada de un chico. Menos que eso: la de un recién nacido»[7], sus textos señalan insistentemente el lugar de la ausencia, esa realidad «que no se ve y que no existe todavía». Desde el muy abajo en busca de la luz («La excavación»)[8] o desde el muy arriba viendo «millones de años hinchados de oscuridad». («Cuando un pájaro entierra sus plumas»)[9], ellos tratan de alcanzar, de «llegar al principio; tal vez hasta lo que está antes del principio»[10] porque como dicen las letras grabadas por el maestro de «Moriencia», «una por una, a punta de cuchillo»: «No hay más que el principio y lo que está antes del principio»[11].

Esta destruccción de la imagen tradicional de la verdad literaria, del sentido, como de lo dado, como el de un «fondo» al cual sería posible acceder a través de una operación sobre la «forma» (operación que lo revelaría, y para la cual, en la concepción burguesa, el escritor sería uno de los más dotados y más aptos artífices en embellecer, en «adornar» —y el crítico, coherentemente, en «descubrir»—, es sustituida, como se ve, por un desplazamiento que ni la oculta ni la manifiesta sino que propone otros espacios (el del inconsciente, el del significante mismo) para la lectura y la interpreta-

[1] *Véase al respecto mi trabajo «Hispanoamérica en su literatura: fenómenos de dependencia, resistencia y autonomía», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *N° 341, Madrid, Nov. 1978, pp. 371-382.*

[2] *Augusto Roa Bastos, «Contar un cuento», en* El baldío, *Buenos Aires, Losada, 1966, p. 15.*

[3] *A.R.B., «Nonato», en* Los pies sobre el agua, *Buenos Aires, CEDAL, 1967, pp. 5-13.*

[4] *A.R.B.,* Yo el Supremo, *Buenos Aires, Siglo XXI, 1974 (2da. edición), 468 p. (En todos los casos se cita por esta edición).*

[5] *A.R.B., «El baldío», en* El baldío, *o.c., pp. 11-12.*

[6] *Macario en* Hijo de hombre *(Buenos Aires, Losada, 1961, 2da. ed., p. 34) y Tikú Alarcón en* Yo el Supremo, *p. 27.*

[7] *A.R.B., «Bajo el puente», en* Moriencia, *Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 36.*

[8] *A.R.B., «La excavación», en* Los pies sobre el agua, *o.c., pp. 154-159.*

[9] *A.R.B., «Cuando un pájaro entierra sus plumas», en* Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle), *Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, N° 14, 1970, pp. 147-152. La cita es de p. 151.*

[10] *A.R.B., «Ración del león», en* Moriencia, *o.c., p. 41.*

[11] *A.R.B., «Moriencia», en* Moriencia, *o.c., p. 13.*

ción. Esta actitud, que hoy puede verificarse claramente en la explosión y en la explotación que de la palabra se realiza en *Yo el Supremo*, recupera la materialidad de estos espacios y la necesidad del trabajo sobre ellos en lo que concierne a la literatura. Y allí donde Lacan puede reflexionar sobre la manera «como el significante entra de hecho en el significado»[12], el narrador de «Cuerpo presente» contribuye a elucidar: «La broma es que para hablar de algo, uno siempre habla de otra cosa. Lo que está en el medio tal vez es lo que importa, pero quién sabe cómo decirlo; ya sabemos, la mejor palabra es la no dicha, y si me apuran le diría que hasta la luz es negra del revés...»[13].

No es, entonces, gracias a los «mensajes» de los cuales el escritor sería portador sino (para decirlo con un término de resonancia cortazariana) perseguidor, buscador de la palabra, del lugar, del lugar de esa ausencia, que la ficción nace: «De la ficción habría que decir —escribe Jean-Louis Baudry— que es una escritura que, al no estar sometida a las leyes de la verdad, se comunica directamente con el lugar de la reserva significante, que es la práctica mediante la cual la escritura va a mostrar su «significancia»...[14].

Es por eso que el escritor no sólo detenta la verdad como entidad; tampoco puede exigir a la ficción que la descubra como condición explícita de su quehacer: el escritor no está llamado a resolver enigmas; trata, en cambio, de incorporar con fuerza los propios (inclusive el de la ficción misma) al lado, junto a los otros enigmas de la llamada realidad: el del nacimiento, el de la muerte, el de la paternidad y el Poder, el del deseo, el de la palabra, el de la escritura. El suyo no es un mundo de certezas frente al contradictorio y resbaladizo mundo de los otros; el suyo es un mundo de conflictos, y lo único que él puede hacer es ofrecerles, no de un modo directo y casi (como se piensa generalmente) «autobiográfico», extrovertido o exhibicionista, sino como resultado implícito de su propio trabajo, que es trabajo con el lenguaje y, en la medida en que lo es, búsqueda de sí a través del otro.

Un buen ejemplo me parece constituir, a este respecto, la novela *Hijo de hombre*[15]. Vemos aquí cómo los abundantes y explicitados conflictos históricos, políticos, sociales, religiosos, lingüísticos, interpersonales, psicológicos, y muchos más, no hacen sino tematizar, a mi parecer, los de una conflictiva textualización reflejada por la lucha entre lo que se sabe y lo que se ignora, entre el actuar y la pasividad, entre lo que es testimonio y lo que es reparación de una culpa que viene de lo conocido y de lo desconocido: «Mi testimonio no sirve más que a medias. Ahora mismo, mientras escribo estos recuerdos, siento que a la inocencia, a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre, las repetidas muertes de mi vida. No estoy reviviendo estos recuerdos; tal vez los estoy expiando»[16].

Dicho de otro modo, creo que contemplamos la tensión entre el material transformable que se presenta ante el escritor lúcido y consciente de su oficio, y el proceso de transformación, genético, que debe desenvolver para componer la obra. Lo que luego aparecerá como lo anecdótico, como lo que le dio origen, como lo que fue bella-

[12] *Jacques Lacan, «L'instance de la lettre dans l'inconscient», en* Écrits I, *París, Du Seuil (Col. Points), 1971, p. 257.*

[13] *A.R.B., «Cuerpo presente», en* Moriencia, *o.c., 46.*

[14] *Jean-Louis Baudry, «Estructura, ficción, ideología», en* Redacción de Tel Quel, Teoría de conjunto, *Barcelona, Seix Barral, 1971, p. 167.*

[15] *A.R.B.,* Hijo de hombre, *o.c., en todos los casos se cita por esta edición.*

[16] Hijo de hombre, *o.c., p. 13.*

mente contado gracias al «estilo» o al «oficio» del escritor, quizá no sea más que el escenario del nacimiento de una ficción. Frente a «la tierra salvaje y oscura donde fermentaban las inagotables transformaciones»[17], tal vez se nos proponga, por esa conciencia de la transformabilidad, que acompañemos y participemos en ese nacimiento viendo en él un proceso de cambio concreto, humano, doloroso, posible, como el de ese protagonista que irá «abriéndose paso en la inexorable maraña de los hechos, dejando la carne en ella, pero transformándolos también con el elemento de esa voluntad cuya fuerza crecía precisamente al integrarsae en ellos»[18].

Y pienso que bien puede advertirse en esta novela cómo el proceso de construcción de la ficción es puesto en relación consigo mismo, cómo el relato mismo se discute, se critica, cómo el contar es conflictivo y no solamente los mundos a los que él hace alusión. Véase, así, para no desarrollar más que un ejemplo, la narración de un hecho, bastante simbólico por otra parte: el de la presunta experiencia amorosa de Miguel Vera relatada por primera vez en el Capítulo III, punto 9. Como si se tratara de una escena arcaica, en la que el adolescente toma el pecho de la mujer cual si fuera el hijo, ella aparece descrita así: «Damiana estaba quieta ahora, durmiendo tal vez. Cuando me di cuenta, me encontré buscando con la boca el húmedo pezón. Probé la goma dulzona de la leche. Pero ahora de verdad. La probé de a poco primero, apretando apenas los labios, con miedo de que Damiana sacara de mi boca esa tuna redonda y blandita que salía de su cuerpo. Pero ella no se movió. Tampoco a nosotros podían vernos. Nadie se iba a burlar de mí que mamaba en la oscuridad como un crío de meses»[19]. Como se observa, Damiana no participa casi del acto, ni induce al adolescente. Éste sin haberse dado cuenta ha comenzado a chupar. Antes, el «hambre» se le había hecho insoportable. Lo que gusta es el alimento, la sensación es de culpa o de miedo a la burla por mamar. La deducción inmediata que se puede sacar de esta descripción es la de que, más que por otros motivos, por hambre, Vera ejecuta ese acto quitando de este modo al crío su alimento, y aún ayudando a Damiana a solucionar el problema de la incomodidad causada por la falta de efectividad en la succión del hijo. Tal temperamento coincide con un recuerdo posterior de Vera: «La carne gomosa de las tunas me renueva el sabor de los pezones de Damiana Dávalos, que mis labios mordieron aquella noche, entre las ruinas, bebiendo su leche»[20]. Sin embargo, esta interpretación ha sido desbaratada por la memoria del propio Vera, quien «veinte años» después, al pasar por el sitio donde tuvo lugar esa escena, la recuerda como un acto amoroso, sexual, sosteniendo que «su blando cuerpo de mujer turbaba mi naciente adolescencia», y más aún que «la Damiana Dávalos también suspiraba y se removía débilmente de tanto en tanto bajo mis tanteos». Para terminar el párrafo mentando el «triste amor» de aquella noche.

Estas contradicciones se repiten y abundan a lo largo del libro, ya sea con relación al presunto robo del hijo de Damiana, ya a la supuesta violación de María Regalada por el médico ruso, ya con referencia a la aparición de ese vagón fantasma, del que se sostiene que ha sido consecuencia directa de la explosión del 1 de marzo de 1912,

17 Hijo de hombre, *o.c., p. 23.*

18 Hijo de hombre, *o.c., p. 201.*

19 Hijo de hombre, *o.c., p. 65.*

20 Hijo de hombre, *o.c., p. 163.*

y no obstante no se mantiene esto como un hecho indubitable: así, por ejemplo, en el instante en que el mismo narrador afirma que tal vez aquél sea «el mismo vagón del que arrojaron años atrás al Doctor, de rodillas, sobre el rojo andén de Sapukai, en medio de las ruinas»[21], cuando, como hemos leído, el Doctor llega a Sapukai después de la revolución bolchevique, y los corrillos parroquianos se preguntan si se entenderá con los revolucionarios de «los de allá» o de «los de aquí»[22], aparte de que el Doctor cura a «un lunático enfermo de terciana, que habitaba uno de los vagones destrozados por la explosión»[23].

Este tipo de fenómenos narrativos parece indicar que más allá del objetivo de contar una historia (que puede tener y tiene muchas veces un gran atractivo), lo que se pone de manifiesto es el proceso por el cual se está contando. Miguel Vera termina de dar su segunda versión del suceso ya relatado, con palabras que ilustran bien esta situación, tanto en lo que se refiere al tiempo transcurrido entre el hecho y su versión, como al juego de la memoria, al carácter sustitutivo de la narración, a la actividad casi onírica de la misma: «A veinte años de aquella noche, después de un largo rodeo, podía completar el resto de una historia que me pertenecía menos que un sueño y en la que sin embargo seguía tomando parte como en sueños»[24]. Se comprende entonces la profundidad del aserto del Supremo, cuando acusa a los novelistas de desfigurarlo todo: «A ellos no les interesa contar los hechos sino contar que los cuentan»[25].

Coincidentemente, el mismo Roa Bastos declara poco antes de la aparición de esta última novela a la revista *Crisis*, de Buenos Aires: «Entendí siempre que a mí lo que me interesaba más que los hechos concretos, que los hechos reales que se pueden narrar en una historia, en un estudio o en un ensayo, era el hallazgo de mitos reveladores»[26]. Lo importante no es, como puede verse, la coherencia externa del relato, ni su fidelidad al mundo exterior, ni, en última instancia, el conocimiento de las llamadas cosas concretas; lo que importa para la ficción es esa capacidad que el relato tiene de cambiar, de volver sobre sí mismo, de dar vuelta o variar o trocar los acontecimientos, de crear su propia coherencia, su mundo, su espacio de ficción donde lo real se hace ficticio y lo ficticio, un nuevo concreto o, para decirlo con las más ajustadas expresiones de Roa Bastos, «una *realidad* imaginaria a través de la función simbólica del lenguaje, en lo que podríamos llamar una «intrahistoria» donde el tiempo imaginario se constituya a su vez en el espacio donde no se busque solamente convertir «lo real en palabras, sino hacer que la palabra sea lo real»[27].

Para comentar brevemente mi segunda hipótesis, diré que al destacar que por encima de la continuidad lógica y de la verosimilitud del relato se sitúan las operaciones que derivan del hecho de contar, de la necesidad irreprimible de ese hacer, de las capacidades de transfiguración de la actividad literaria, esta narrativa no sólo somete a duro juicio a la «ley de no contradicción» (de la cual afirma acertadamente Todorov que es «piedra angular de toda crítica de erudición»[28]) sino también, lo que me pa-

[21] Hijo de hombre, *o.c., p. 51.*

[22] Hijo de hombre, *o.c., p. 43.*

[23] Hijo de hombre, *o.c., p. 47.*

[24] Ibídem.

[25] Hijo de hombre, *o.c., p. 107.*

[25] Yo el Supremo, *o.c., p. 38.*

[26] *Herman Mario Cueva, «Datos para una ficha», en* Crisis, *Buenos Aires, Nº 14, Junio 1974, p. 75.*

[27] *«Entretiens. Augusto Roa Bastos», en* Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien (Caravelle), *Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Nº 17, 1971, p. 213.*

[28] *Tzvetán Todorov,* Literatura y significación, *Barcelona, Planeta, 1971, p. 142.*

rece más importante todavía, a la creencia de que el artista y el escritor tienen entre nosotros un mensaje privilegiado que transmitir y difundir, que él viene desde un antes de su obra, que entra y pasa incólume por ella, y que se extiende aún fuera de la misma. Viejas herencias románticas que se perpetúan y que engendran (especialmente esta última referida al «después») numerosos malentendidos en nuestras relaciones como escritores con otros sectores de nuestro pueblo. «Rasgo —se explicaba en un debate que sobre la cuestión animamos en la revista *Nuevos Aires* — que no se le tiende a conferir al otro tipo de intelectuales por la simple razón de que el otro tipo de intelectuales aparece como mucho más ligado a las actividades sociales generales y es más fácil aparentemente diluirlo en el conjunto de la vida social colectiva»[29].

Por el contrario, al demostrarse internamente aquella falta de conocimiento de la verdad, aquella necesidad intrínseca de arreferencia y de incoherencia, se introducen elementos nuevos para invalidar ciertas pretensiones mesiánicas, la proclamación del escritor latinoamericano como poseedor de un saber, de una conciencia crítica sin la cual los pueblos de nuestro continente vagarían en el desconcierto. El escritor, en la obra que examinamos, se desplaza, en cambio, dentro de un dificultoso terreno que va del testimonio aparentemente más directo a la expiación, y ese desplazamiento, esa fluencia, impiden la cristalización de una conciencia crítica ya que ella es constantemente puesta a prueba por un juicio autocrítico que la obra misma aporta bajo signos de culpabilidad. Hoy estos signos alcanzan extremos autoincriminatorios, cuando a través de la voz del Supremo se señala el carácter inútil (66, 219), pestífero (76), hasta excremental (65, 344) de la escritura, y esas acusaciones, a la vez que dar cuenta de la ambigüedad fundamental en que se debate la actividad del Compilador, reequilibran desde el interior de los textos el narcisismo de un pretendido sacerdocio[30].

El escritor, en esta obra narrativa, puede testimoniar (y efectivamente lo hace en numerosísimos relatos) sobre el estado social y político de Latinoamérica, sobre las luchas, las derrotas, la constante resurrección de un pueblo; este aspecto de su tarea lo convierte sin duda en portavoz de necesidades y anhelos. Evitar, en tales casos, el desliz hacia actitudes oraculares, sólo es posible cuando a aquel aspecto se lo conjuga con la comprobación de quien, queriendo estar con su pueblo, está separado, distanciado de él, hasta el extremo de convertirse en un tránsfuga y en un traidor cuando arrancado de su tierra no cumple con sus mandatos ni con los de su historia. En un trabajo publicado en 1965, titulado «Crónica paraguaya», escribía Roa Bastos estas palabras que reubican la situación del escritor latinoamericano de hoy con relación a los hombres que continúan la lucha en condiciones muy distintas: «Los que están adentro tratan de resistir a pesar de todo. Librado a sí mismo, cada cual siente que debe duplicar, multiplicar sus fuerzas por los que han caído o desertado; por los que con menos coraje y generosidad que ellos, se han refugiado en el extranjero y allí respiran tranquilos, publican sus libros, trabajan, viven, esperan y hasta a veces triunfan a escala de la vanidad personal, mientras se vacían insensiblemente de aquel

[29] *Juan Carlos Portantiero, «Un capítulo particular del problema del poder socialista», en* Nuevos Aires, *N° 6, Dic. 1971/ Enero-Febrero 1972, p. 103.*

[30] *Cf. Heber Cardoso, «Entrevista» (Augusto Roa Bastos), en* Hispamérica, *Buenos Aires-Takoma Park, N° 11-12, pp. 49-58. Con relación al tema, especialmente p. 56: «...he adquirido, si no una mayor capacidad de visión, por lo menos una mayor humildad para sentir que no soy un chamán, un sacerdote que puede realizar una liturgia sobre la acción de las cosas sino tan sólo un mediador que contribuye con su escritura a la develación de algunos de los aspectos de esa realidad».*

temple irrecobrable y se vuelven cada vez más lejanos, inoperantes, ausentes, hasta para sí mismos»[31].

No es extraño, en consecuencia, que el escritor busque febrilmente en la obra un alto grado de identificación con su sociedad, grado que únicamente puede alcanzarse a través de numerosas mediaciones, entre las cuales la negativa a admitir una individualidad creadora (separada de la colectividad creadora) constituye un punto central. No es que se trate de formular un rechazo explícito del sujeto, que deformaría una vez más la función del escritor dentro del conjunto social. Son al respecto aplicables la valiosas consideraciones de Karel Kosik en relación al carácter dialéctico de la praxis artística: «En verdad, si la obra de arte sólo se fija como una obra social, principal o exclusivamente en forma de objetividad cosificada, la subjetividad será concebida como algo asocial, como un hecho condicionado, pero no creado ni constituido por la realidad social». Y más adelante: «En la sociedad capitalista moderna el elemento subjetivo de la realidad social ha sido separado del objetivo, y los dos se alzan el uno contra el otro, como dos sustancias independientes: cual subjetividad vacía de un lado y como objetividad cosificada de otro. Aquí tienen su origen estas mistificaciones: por una parte el automatismo de la situación dada; por otro la psicologización y la pasividad del sujeto. Pero la realidad social es infinitamente más rica y concreta que la situación dada y las circunstancias históricas, *porque incluye la praxis humana objetiva,* la cual crea tanto la situación como las circunstancias»[32].

La obra que estudiamos no oculta al sujeto de la actividad; suscita, en cambio, su descentramiento al hacer perder a la narración su carácter transmisivo-representativo, comunicativo de certezas (aunque éstas sean ficcionales), y al impugnar al escritor como vehículo natural de las mismas. Desde aquel narrador ambiguo y casi borrado que es Miguel Vera, por cuyo relato se debe «comprender más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América»[33] (narrador que, como se recordará, refiere las historias que contó Macario, el viejo que constituye «la memoria viviente del pueblo»[34]) hasta la figura del Compilador que se ocuparía de articular los fragmentos de un *Libro* que lo trasciende, hay un enlace pascaliano que va estableciendo la diferencia entre un libro que hace un particular, y que arroja en el pueblo, y un libro que hace el pueblo mismo[35].

Ya en 1965 escribía Roa Bastos para la revista *Temas,* de Montevideo, que nuestra novela encontró en su origen, debido a los «factores de *epicidad* » de los que tuvo que hacerse cargo, «una primera fuente de motivos que distorsionaron al comienzo su funcionamiento normal como género, al menos en su sentido clásico y tradicional, en la novela europea: el de ver la sociedad desde el ángulo del individuo»[36]. Naturalmente, su desarrollo no quedó detenido allí, y la citada nota finaliza hablando de un estadio actual de la literatura latinoamericana donde se verifica «en el interior de la concepción misma del arte de narrar», una alianza de «la imaginación creadora con la pasión moral» y de «la subjetividad personal con la conciencia histórica»[37]. Un tal acuerdo, a mi entender, reubicaría en sus justos términos el problema de la

[31] *Augusto Roa Bastos, «Crónica paraguaya», en* Sur, *Buenos Aires, N° 293, Marzo y Abril de 1965, p. 110.*

[32] *Karel Kosik, «El arte y el equivalente social», en* Dialéctica de lo concreto, *Ed. Grijalbo, México, 1967, pp. 142-152, citado y transcripto en: Adolfo Sánchez Vázquez,* Estética y marxismo, *México, ERA, 1970, pp. 298-305. La cita corresponde a la p. 302.*

[33] *A.R.B.,* Hijo de hombre, *o.c., p. 229.*

[34] *A.R.B.,* Hijo de hombre, *o.c., p. 14.*

[35] *Pascual,* Pensées, *en* Oeuvres complètes, *París, Gallimard, 1954, p. 1199.*

[36] *Augusto Roa Bastos, «Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual», en* Temas, *Montevideo, N° 2, junio-julio 1965, pp. 3-12, incluido en: Juan Loveluck,* La novela hispanoamericana, *Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1972 (4ta. ed.), pp. 195-213. La cita corresponde a la p. 208.*

[37] Id.: *p. 213.*

individualidad creadora en América Latina, ya no con una negativa simplificadora sino con una afirmación de nuevo tipo en la que se define un productor que elabora y organiza, como lo quería Mallarmé, de un modo «anónimo y dando la espalda al público, comparable al director de orquesta»[38].

Yo creo que estas enseñanzas que los narradores latinoamericanos podemos recoger en la obra de Augusto Roa Bastos no aparecen señaladas en ella de un modo que se querría expreso o pedagógico, pero no por eso revelan menos lo que puede hacerse en este campo de la realidad social, y cuáles son los servicios que desde su especificidad puede rendir la literatura a los otros territorios (si se quiere, más urgentes, más palpables) de la vida: mostrando cómo se hacen posibles otras transformaciones necesarias.

Al mostrar el texto, a través de las características que he intentado poner de relieve, no como un objeto final sino como un proceso práctico de estructuración en constante transformación y cambio, esta obra permite poner el acento más que en los valores (como lo postulaba una estética tradicional), en una práctica significante, y, por consiguiente, más que en el creador de esos valores, en el productor de ciertos sentidos no ofrecidos para el mercado, el intercambio y el consumo sino para la inclusión, la colaboración, la operación conjunta en un complejo de prácticas significantes no menos meritorias ni menos anónimas.

[38] *Cf. Mallarmé, «Variations sur un sujet», en:* Oeuvres complètes, *París, Gallimard, 1945, p. 415.*

Gerardo Mario Goloboff





Panteón de los héroes (Asunción)

Roa Bastos, Hispanoamérica y la novela

La singularidad de la creación de Augusto Roa Bastos reside sin duda en el entrelazamiento de dos preocupaciones centrales: la historia y la literatura. Peculiaridad que lo lleva a lo largo de los años a indagar en la una y la otra, para imbricarlas decididamente con todas sus interrogaciones en sus ensayos y obras de ficción.

La mirada hacia la realidad hispanoamericana redunda en fructífero encuentro con sus culturas, practicado desde su exilio permanente, que lo aleja físicamente pero supone su intensa y apasionada búsqueda. Y en esa diversidad que analizará, explorará y recreará a lo largo de su obra, cobran importancia las culturas tradicionalmente consideradas periféricas del Paraguay que lo vio nacer. Esto surge claramente de un texto de 1978, su «Introducción» a *Las culturas condenadas*[1], compilación cuidadosa de estudios etnográficos sobre las poblaciones indígenas paraguayas.

Su condición de sobrevivientes sometidos a un largo expolio, pues son verdaderas comunidades en proceso de extinción, no les impidió dar testimonio, a través de sus cantos y su poesía, de su mundo, historia, creencias. La selección de textos alberga los estudios e investigaciones de un grupo de etnógrafos, consagrados a rescatar parte de su universo cultural. Particularmente, cantos y mitos reclaman su atención. Es una indagación cuidadosa sobre el lenguaje de estas culturas, su oralidad y la creación colectiva, que Roa Bastos halla superiores a la creación literaria individual. La sociedad paraguaya se le presenta agonizante, por su incapacidad histórica de integrar las culturas que tornó marginales, por su desestructuración y deterioro crecientes.

Roa Bastos y el bilingüismo

En la entrevista con Dasso Saldívar[2], Roa Bastos nos proporciona datos de interés acerca de su historia personal e intelectual. Conocemos así detalles de sus múltiples exilios, y la búsqueda que acabará cuajando en una literatura forjada enteramen-

[1] *Augusto Roa Bastos:* Las culturas condenadas, *México, S. XXI, 1978.*

[2] *Dasso Saldívar: «Augusto Roa Bastos: la ira tranquila»,* Revista de la Universidad de México, *octubre de 1987, N.° 441.*

te fuera de su tierra natal, que es por ello mismo notoria, específica. Es hijo de Lucio Roa, próspero importador de mercancías en Asunción, quien hubo de cerrar su negocio y trasladarse a un ingenio azucarero, donde su mujer, Lucía Bastos, lo encuentra después de algún tiempo y grandes esfuerzos, en Iturbe de Manorá. Vivieron allí en una choza de adobe y paja, en un ámbito primitivo y totalmente diferente al de la vida urbana de Asunción, donde naciera el 13 de junio de 1917.

Allí estaban también las dos lenguas: un castellano puro, con sabor a clásicos españoles, dentro de la choza, y fuera, el guaraní, la lengua prohibida, oral y ancestral, zumbando a todas horas como esos insectos libadores que dejan su aire impregnado de olor a miel. Pero *eso* estaba del otro lado; *eso* era tierra prohibida, primero, para mí; luego, para mi hermana Emilia, que llegó un año después. Mis padres hablaban maravillosamente el guaraní, que es el verdadero idioma nacional y popular de Paraguay. Pero con los prejuicios de las familias criollas surgidas del patriciado capitalino, los padres no querían que sus hijos se contaminasen con la lengua zafia y plebeya de la incultura, del analfabetismo y del hambre. Mi padre, sobre todo, era inflexible en esta prohibición. (...) El descubrimiento de ese mundo salvaje; de esa gente, más que primitiva, primordial; de esa lengua gutural y melodiosa como el canto de los pájaros, se convirtió para nosotros en una obsesión secreta, contra la que nada podían las canciones de nuestra madre... (...)[3]

Admitiendo la diversidad cultural de Hispanoamérica, puntualmente los ensayistas y los críticos han concentrado en la indagación de su identidad el núcleo de la conciencia crítica. Y han procurado volver manifiesta esa identidad en el examen de sus concreciones literarias, especialmente cuando en ellas aparece destacada enfáticamente como expresión cultural diferenciada. La historia de las creaciones literarias hispanoamericanas nos ofrece a lo largo de cinco siglos algunas manifestaciones que se singularizan por su expresión. De su diálogo con las literaturas occidentales heredadas y con las que se elaboran a través del tiempo hasta hoy, surgen matices, rasgos peculiares, géneros, actitudes, temas.

Augusto Roa Bastos y su larga andadura creativa, docente y crítica, es uno de los núcleos más ricos de significación cultural hispanoamericana. Así lo transmiten invariablemente sus lectores y estudiosos, como Rubén Bareiro Saguier, quien ve en ella una de las aportaciones más destacables del americanismo literario[4].

En especial, es el bilingüismo de la creación del novelista —el guaraní y el castellano en estrecha interpenetración— el que daba pie a su reflexión en torno al indigenismo, que tiene en los años 60 un segundo momento floreciente en Asturias, José María Arguedas y Augusto Roa Bastos, y que consigue elaborar el lenguaje que en los años 30 no lograron los grandes reivindicadores de la condición social y humana del indígena[5].

Las reiteraciones lexicales y las peculiaridades de la sintaxis, la escasez de elementos causales y de enlace, la concentración imaginística que atiende a los impulsos emocionales, inficionan, corroen, otorgan una flexión distinta al castellano.

[3] Ibíd., *pág. 22.*

[4] *Rubén Bareiro Saguier: «Encuentro de Culturas», en* América Latina en su Literatura, *México, S. XXI, 1972, págs. 21-40.*

[5] Ibíd., *págs. 29-30.*

Las diversas entonaciones de Hispanoamérica

Superación de las rémoras virreinales, de la dominación y el «pasmo colonial», como dicen los ensayistas cubanos. Superación de estilos que proporcionan modelos restringidos para captar la diversidad y la singularidad hispanoamericanas.

Búsqueda de la naturaleza americana y del color local, conciencia de la propia identidad, después de un largo recorrido desde los cronistas de ojos maravillados y/o interesados, de las frondosidades expresivas de Bernardo de Balbuena, de la visión dinamizadora de la naturaleza en Echeverría, del largo recuento social que se extiende desde el romanticismo y se exacerba en las torsiones naturalistas.

Avidez de refinamiento y de autonomía para el verso y la prosa en el modernismo, nueva mirada a las regiones, aprovechamiento de las rupturas vanguardistas para introducir en los resquebrajados modelos literarios occidentales el bullente mundo hispanoamericano.

Trayecto complejo que evoca José Luis Martínez[6], para mejor acceder a la comprensión de un siglo XX en el que estallan los frutos de la libertad imaginativa, y el lenguaje consigue por fin decir esa diversidad antes sólo vislumbrada o captada parcialmente, con toda su intensidad y en los tonos e inflexiones recuperados y asimilados en un extenso acervo tradicional y moderno. José Luis Martínez observa que Roa Bastos integra este movimiento cabalmente[7].

Por otra parte, es el mismo novelista quien refrenda su propia obra de ficción con sus reflexiones en torno a la novela hispanoamericana:

> Toda la historia de nuestra vida literaria (...) está marcada, en sus momentos genuinamente creadores, por esta pasión de autonomía que no es sólo un estado de insurrección, a veces paroxístico, contra los módulos de la cultura y la literatura hispánicas, enfeudadas al fin y al cabo con el aparato de dominación de la metrópoli, sino también, coincidentemente, el vital forcejeo de nuestra literatura por la conquista de su propia expresión[8].

Necesidad de libertad que permita utilizar lo nuevo y lo viejo, «forcejeo» contra los modelos impuestos, «pasión de autonomía» cuya peculiaridad es la de usar de todos los modelos en libertad, para hacer surgir los propios en una búsqueda que no quiere constricciones canónicas ni moldes fijos.

El sincretismo, la síntesis, el mestizaje, se le aparecen como necesaríos: la identidad latinoamericana está básicamente comprometida con su diversidad, y debe necesariamente integrar el caudal de etnias, lenguas, hábitos sociales y mentales, influencias, modelos.

El rechazo del colonialismo y de las rémoras de la organización virreinal estimulan una literatura social cuyos imperativos distinguen las peculiaridades regionales y nacionales y las registran, pero no logran siempre articulaciones coherentes y estables, porque la dependencia política y económica se perpetúa. Y las burguesías nacionales se hallan lejos de estabilizarse.

[6] *José Luis Martínez:* Unidad y diversidad, *en ob. cit., págs. 73-92.*

[7] Ibíd., *pág. 91.*

[8] *Augusto Roa Bastos: «Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual», en* Temas. Revista de Cultura, *Montevideo, N.º 2, jun.-jul. 1965, págs. 3-12.*

La tradición de la ruptura

Los críticos coinciden. Rodríguez Monegal examina las rupturas de los años 20, 40 y 60, que resultan de fuertes crisis en las que se tensan la tradición y el rescate de formas olvidadas, cuanto las desintegraciones y exploraciones del lenguaje y del arte literario, la exigencia y al mismo tiempo el cuestionamiento de sus formas, el compromiso con la literatura misma, la indagación analítica de su configuración, del medio que la hace posible y del proceso literario[9].

La conciencia formal y una aguda sensibilidad lingüística ganan terreno hasta conformar un modelo narrativo que desde los 60 se vuelve canónico. Roa Bastos se le aparece como novelista de la tercera promoción, junto a García Márquez, Carlos Fuentes, Cabrera Infante, Vargas Llosa, Salvador Garmendia. La doble atención hacia las estructuras narrativas y las innovaciones del lenguaje permite que Roa Bastos consiga, en *Hijo de hombre*, nutrir el naturalismo con elementos de la tradición fantástica, al tiempo que realiza su violenta denuncia[10].

Las mutaciones del realismo

Jorge Enrique Adoum, preocupado por los problemas que acarrea el prolongado arraigo del realismo literario en nuestras letras, sobre su exigencia de visibilidad paisajística, su denuncia exaltada de la condición social del campesino, advierte sus dificultades cuando la narrativa aborda por fin los espacios urbanos. Debe acudir entonces al expresionismo, al cartel, a la caricatura. Pues se enfrenta con los desgarramientos de la vida actual, en ámbitos donde coexisten las formas de la modernización con las viejas maneras de vida que no han desaparecido.

Escudriñar y descubrir, impugnar y atentar contra las deformaciones de la realidad fue para los escritores un impulso y un derrotero. Indagar, experimentar, obtener resultados estéticos inesperados, el imperativo que tal vez permitiría captar la realidad en todas sus dimensiones, para elaborar un arte que trasuntara, como lo diría Roa Bastos en su ensayo sobre la novela, el *aquí y ahora* de su comunidad y de su tiempo. El arte intranquilo, crispado, del siglo XX, promueve la violencia y el desorden de las formas.

Por otra parte, hay una realidad que la conciencia histórica hizo visible, y la soslayada por intereses colonialistas. El rescate de las creencias, mitologías, modos de pensar la realidad, de las costumbres y aspiraciones de grandes masas de indígenas, negros, mestizos, es una dura tarea que al novelista hispanoamericano se le presenta también necesaria. Y que vuelve inútil la frontera entre los géneros, especialmente de la línea fantástica o de imaginación, y la realista.

Convencionalmente admitidos, debatida su índole y especificidades, diseñados sus modelos y su área de influencia en la historia literaria, en Hispanoamérica acaban

[9] *Emir Rodríguez Monegal: «Tradición y Renovación», en* ALSL, *págs. 139-166.*

[10] Ibíd., *pág. 160.*

encontrándose, y a veces, fundiéndose. Wilfredo Lam y la generación de *Avance* —Lino Novás Calvo, Alejo Carpentier, Emilio Ballagas, Nicolás Guillén, entre muchos otros—, el grupo de Guayaquil, las vanguardias mexicanas, etc., pronto lo advirtieron y pusieron en práctica. El arte sincrético hispanoamericano, rebosante de mitologías, su barroquismo, sus torsiones y proliferaciones, hace que los lenguajes multipliquen sus posibilidades expresivas. Roa Bastos, inmerso en el ingenio primordial, sentirá la necesidad de hacer germinar en su literatura mediante un lenguaje refinado y elaborado para captar las más íntimas resonancias, la mentalidad que sustenta las mitologías de dioses telúricos, los augurios y temores, del pueblo paraguayo profundo[11].

Y si el retraso y el subdesarrollo de grandes áreas genera la pervivencia de textos regionalistas, atentos a lo local, los contactos e influencias múltiples invitan a plantearlos, remodelados. Esto impide, por una parte, el particularismo elemental y pintoresco de la petición tradicionalista de originalidad, y por otra, el servilismo a los modelos consagrados. Es la intensa conciencia estético-social ganada con el modernismo y los tres momentos críticos de los años 20, 40 y 60, lo que definitivamente instala en la gran familia de creadores hispanoamericanos la libertad que les permite integrar los antiguos y los nuevos lenguajes. Y el regionalismo, al decir de Antonio Cándido, fue y continúa presentándose como estímulo poderoso[12]. Coincide en ello con la propuesta didáctica de Cedomil Goic en su ya clásica *Historia de la novela hispanoamericana,* de caracterizar globalmente como superregionalista a la novela contemporánea que se escribe en América desde 1930, aproximadamente. Y con las apreciaciones de Mario Benedetti[13].

Esta ardua elaboración se sostiene, claro está, en el desafío que supone plasmar la otra cara de la realidad, la soslayada u ocultada, además de lograr la expresión idónea que designe antiguos y nuevos objetos. Y, claro está, comporta la tensión de reunir las viejas tradiciones y las nuevas, los modos de pensar «del cuaternario» y los que derivan del proceso de modernización. La coexistencia de esta pluralidad tiñe de signos peculiares la modernidad hispanoamericana. Entre otras cosas, la interacción de la literatura, los *mass-media* y el cine. Al respecto, observaba puntualmente Juan José Saer[14], la literatura escrita en Hispanoamérica o sobre ella en este siglo se ha realizado paralelamente al desenvolvimiento de la sociedad de masas, y ya las últimas promociones de escritores lo hacen cuando aquélla prácticamente se ha consolidado. Y si una obra maestra como *La invención de Morel,* de Adolfo Bioy Casares, es en buena medida una meditación sobre el cine, otro tanto cabe decir sobre la de Manuel Puig y Antonio Di Benedetto, para no citar sino dos ejemplos conocidos. Muchos escritores han intervenido de manera esporádica en la creación de guiones cinematográficos o han llevado a la pantalla la adaptación de algunas creaciones propias. La lista es larga: baste mencionar a Cortázar, David Viñas, García Márquez, Vicente Leñero y Augusto Roa Bastos: *Alias Gardelito,* es una adaptación suya de reconocida ejemplaridad[15].

[11] *Jorge Enrique Adoum: «El realismo de la otra realidad», en* ALSL, *págs. 204-216.*

[12] *Antonio Cándido: «Literatura y subdesarrollo», en* ALSL, *págs. 335-353.*

[13] *Mario Benedetti: «Temas y problemas», en* ALSL, *págs. 354-371.*

[14] *Juan José Saer: «La literatura y los nuevos lenguajes», en* ALSL, *págs. 301-316.*

[15] Ibíd., *págs. 309-310.*

Vigencia y porvenir de la novela

Captar y transformar la realidad social, denunciar los grandes problemas, dar testimonio de las aspiraciones colectivas, fueron factores que incidieron sobre la literatura, la tornaron épica y, con frecuencia, no sin descuido de su calidad estética. Y la novela no escapaba a estos imperativos, haciéndolo «con un acento más cercano a las sagas y a los cantares de gesta que a los modelos altamente cualificados, subjetivizados, de la novela»[16].

Es con el modernismo cuando las servidumbres se atemperan, y el hecho estético gana autonomía. Con este movimiento las obras dejan de ser meros documentos y los novelistas ya están en condiciones de testimoniar su mundo interior. Esto constituye una verdadera conquista y una renovación estética que signará el desarrollo ulterior de la novela. El realismo no se agota ni decaen el regionalismo y el costumbrismo, sino que se nutren de la dimensión íntima y existencial, que se proyecta sobre el entorno. La superación del realismo y demás modos de narrar tradicionales se aparece a Roa Bastos característica de la nueva conformación que adquiere la novela contemporánea.

> Lo que resalta, en efecto, en el panorama de la narrativa contemporánea (...) es que las formas superficiales del realismo han quedado definitivamente rezagadas y superadas. Las nuevas promociones de novelistas y cuentistas encuentran que estos moldes les resultan insuficientes para expresar en ellos su experiencia vital. Por caminos técnicos, estéticos y aun ideológicos diferentes, estos escritores han coincidido en el empeño común de superar las limitaciones anotadas, intentando una renovación de las formas y estructuras tradicionales y un reajuste de sus módulos expresivos en el cuadro de conjunto de la narrativa mundial. Bajo el signo de una conciencia crítica y artística muy aguda, se empeñan en ahondar los valores de su singularidad, y trascenderlos a una dimensión más universal: en lograr, en suma, una imagen del individuo y la sociedad, lo más completa y comprometida posible con la totalidad de la experiencia vital y espiritual del hombre de nuestro tiempo[17].

Roa Bastos considera trascendente la absorción de la búsqueda y los logros experimentales de las vanguardias para esta transformación de la novela. Como también las corrientes del realismo crítico, de los narradores realistas rusos, de los norteamericanos y los italianos. Pues esta transformación implica la de la mutación de la cultura hispanoamericana y la relaciona diferentemente con la mundial. Todos estos modelos alientan y otorgan a la materia americana mayor capacidad expresiva, potencian la imaginación creadora, cuya fertilidad requiere de la alianza de la conciencia histórica, la subjetividad y la pasión moral.

Las alucinaciones de la escritura

Es en relación a *Yo el Supremo* donde los críticos aprecian la importancia del lenguaje en la creación del escritor paraguayo.

[16] *Roa Bastos: «Imagen y perspectivas de la narrativa latinoamericana actual», ob. cit., reproducido en Aurora Ocampo,* La crítica de la novela iberoamericana contemporánea, *México, U.N.A.M., 1973, págs. 51-52.*
[17] Ibíd., *pág. 56.*

En su «Introducción» al volumen colectivo *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana*[18], Saúl Sosnowski destacaba a la novela como artefacto literario que se teje sobre leyes propias al mismo tiempo que revisa la historia paraguaya, desafía la noción de marginalidad de ciertas literaturas continentales periféricas, y logra otorgarle una posición central. En buena medida por el ya mencionado enriquecimiento lingüístico, su revisión de las culturas condenadas, pero también por la fuerza arrolladora con la cual desarrollan su visión —su lenguaje—, embistiendo a los discursos hegemónicos. Opina Sosnowski que «es en el nivel escritural de la lengua y en el rescate de la oralidad que Roa Bastos propone una revisión de la historia a través de la ficcionalización de esa historia»[19].

El propio Roa Bastos lo advertía: «...lograr el estatuto de la ficción pura, sin que esto implicara la ruptura de los referentes históricos»[20]. Pero ése era precisamente el gran desafío, pues entre la literatura y la historia median todas las relaciones discursivas del poder o los poderes, las culturas vencidas y las hegemónicas prevalecientes, las voces oraculares, las desmitificaciones ideológicas, la pervivencia de mitos y creencias...:

> ...Para hacerlo, sin embargo, se reincide en la paradoja de apelar al «poder de la palabra» para desmontar esa concepción, tan siquiera en sus apelaciones mítico-mágicas. En última instancia, más aún, resulta imprescindible fundamentarse en la palabra escrita para rescatar su oralidad: se escribe sobre lo oral, las palabras se dejarán oír, pero desde esa galaxia en la que Gutenberg dialoga con traducciones cibernéticas de signos impresos y proyectados a luces oscilantes. Parte de un sistema de paradojas, ésta, en la que es necesario apoyarse sobre el prestigio de la palabra, y la imagen igualmente prestigiada de su emisor, para postular la duda sobre el rigor de sus fundamentos. (...)[21]

En efecto, es difícil llevar a cabo una estrategia narrativa que apela tanto al rescate de antiguas armonías como al entramado de discursos alejados de la oralidad directamente ligada a las muchedumbres que permanecen en «cautiverio» cultural.

Y en esta novela, su autor continuamente menciona o implica en el discurso, teorizaciones sobre la relación entre la historia y la literatura, delatando una permanente vocación de revelar su sentido. La polifonía, el cúmulo de crónicas del pasado, que se presentan como estratos que son interrogados constantemente, ampliando las perspectivas que quieren indagar sobre temas permanentes del ensayo y la ficción hispanoamericanos, como la identidad, y el desarraigo, además de los grandes problemas políticos que enfrentan y entrelazan la no resuelta opción entre la dictadura, la civilización y la barbarie.

También Raúl Dorra[22], observa que en esta novela la crisis de la escritura preside la elaboración de un discurso que traza su propio derrotero con el afán de producir una acción que movilice la historia. El fin del Dictador acaecerá con la pérdida del lenguaje, el olvido de nombres, adjetivos, pronombres. En vida, intentará crear o liquidar significados, sensible a la arbitrariedad de los sonidos, estableciendo su poder sobre el lenguaje, reclamándolo en el discurso.

[18] *Saúl Sosnowski:* Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana, *págs. 7-17.*

[19] Ibíd., *pág. 12.*

[20] *Cfr. «Algunos núcleos generadores de un texto narrativo», en* L'idéologique dans le texte, *Actes du II^e. Colloque du Séminaire d'Études Littéraires, Toulouse, 1878, págs. 67-95.*

[21] *Saúl Sosnowski: ob. cit., pág. 13.*

[22] *Raúl Dorra: «Yo el Supremo: la circular perpetua», en* Hablar de Literatura, *México, F.C.E., 1989.*

Notas, memorias, testimonios, informes, cartas, decretos[23], conviven fragmentariamente y convergen hacia el centro en el cual descuella «la metáfora dictador-escritura», centro que quiere aglutinar las posibilidades, contradicciones, modos del discurso. La red de los materiales lingüísticos se distribuye jerárquicamente, mostrando el proceso a través del cual se integran, el dictado del texto. Escritura hablada destinada a ser escritura escrita, su circularidad reside en que la voz que dicta es a su vez precedida por los textos que recoge y propaga.

El pasquín catedralicio, cartel anónimo, voz de la oposición, parodia de su letra y su discurso, amenaza su poder, se conforma como otro-yo de la escritura de la novela. Poder, poderes ambos, los del discurso del Dictador y el del pasquín, estériles frente a la contundencia de los hechos reales, sobre todo del trabajo humano en su dimensión manual. La palabra puede recuperarse, curarse, nutriéndose del habla necesaria de la vida concreta, dejando atrás la del escriba y compiladores que las acumulan, falsean, vacían de significado.

En este sentido *Yo el Supremo* transcurre como paradoja de la escritura. Impugnando «malas» escrituras, busca un discurso raigal, que habida cuenta de la pérdida de toda ingenuidad, se acusa desgarradamente y no puede evitar el ser víctima de su propia lucidez. A fin de cuentas, es la «miseria de la impostura» del Supremo la que cae bajo todas estas sospechas, como máscara que se señala a sí misma, como alucinación inscrita sobre el papel.

El texto cautivo

En *El texto cautivo*[24], el legado global de la creación cultural escrita en Hispanoamérica se aparece a Roa Bastos constreñido, ávido de independencia, en lucha contra las deformaciones del poder cultural. Y si, como afirma, escribir y leer son actividades en las que la imaginación no pretende «convertir lo real en palabras, sino hacer que la palabra sea real»[25], el proceso de unidad e identidad de las culturas hispanoamericanas no reclama otro programa que el de su liberación.

Superar el vasallaje de formas y modelos de las culturas centrales, sin caer por ello en un etnocentrismo de las culturas marginales, supone integrarlos, mestizarlos, superar la imitación grosera y mecánica, proponerse como nuevo texto revelador de su índole histórica. Roa Bastos nos entrega una visión esperanzada, confiada en la pujanza de una realidad cultural dinámica, donde las élites y las masas conforman el foco energético cuya identidad es necesario captar y plasmar estéticamente con su carga de luces y de sombras.

El reclamo que surge de este texto que analiza con igual detenimiento la situación del escritor y del lector, de la producción de la obra y los avatares del mercado editorial, es el de integrar el vasto legado viviente hispanoamericano.

[23] *V. la minuciosa reconstrucción de los materiales y su distribución en la novela, llevada a cabo por Milagros Ezquerro en su edición de* Yo el Supremo, *Madrid, Cátedra, 1985.*

[24] *Augusto Roa Bastos:* El texto cautivo, *Alcalá de Henares, Fundación Colegio del Rey, 1990.*

[25] Ibíd., *pág. 6.*

[26] *Angel Rama:* Transculturación narrativa en América Latina, *México, S. XXI, 1982.*

Diremos, recordando a Angel Rama[26], que el esfuerzo de querer recuperar las culturas conservadas oralmente, el estudio de su lengua y formas narrativas, el rescate de su *imago mundi*, sometidas ya al influjo del impacto modernizador, supone una tarea que reconoce su índole transculturada.

El ajuste de los códigos implícitos en el material recogido con la visión del narrador contemporáneo, implica soluciones lingüísticas específicas, destreza imaginativa y una percepción singularmente atenta. Las múltiples perspectivas contenidas en los diferentes discursos crean la estructura compleja de la narración, que contiene la reflexión y el proceso mismo de la elaboración del relato.

Es la afirmación de su realimentación y pervivencia, su fecundo contacto con las fuentes vivas de la cultura, sus mitos y energías, sus virtualidades y las posibilidades del relato popular. Impulsa las asociaciones, invenciones y oscilaciones del discurso, que se flexibiliza, extremando su capacidad receptora de los materiales reales de esas culturas, y las rescata para apreciarlas en otras dimensiones.

La lengua literaria de Roa Bastos no presenta, como solía ocurrir con los escritores regionalistas, la necesidad de apelar a interminables glosarios de voces americanas. Acorta la distancia entre el narrador y los personajes, unificándolos en provecho de la unidad artística, jerarquizando así la voz narradora, abarcadora de la totalidad del texto. No procura imitar, desde fuera, el habla regional, sino elaborarla desde dentro con una finalidad artística. De esta manera retoma con una mayor riqueza la visión del mundo representado, pues consigue expandir la cosmovisión originaria modernizándola, sin destruir su identidad.

El puente transculturador se presenta como promesa de vinculación de las culturas escindidas. En Roa Bastos se advierten el conflicto y la tensión que comporta: quiere trascender la rigidez que impide su integración, recuperando los valores de las áreas marginadas.

Ni el discurso tradicional ni el modernizado brindan por sí mismos el acceso al sentido de la historia. El narrador es el mediador que asume el legado cultural y lo transmite al relato, elucida las transformaciones que postula el texto, tarea transculturadora que pone en contacto los distintos discursos. Roa Bastos confía en un proyecto integrador que saque del atraso y el olvido a una región cuya riqueza antropológica advierte e indaga. Quiere dinamizar, a través de su creación, su potencial histórico. Constituye, evidentemente, un reclamo profundo.

Transculturarse sin renunciar al alma, dice Angel Rama. Y Roa Bastos, inscribiéndose en una fecunda tradición secular de producción hispanoamericana integradora, lo consigue, vigorosamente.

Enriqueta Morillas



Del padre Montoya a Roa Bastos: la función histórica del Paraguay

Observando, desde una perspectiva manifiestamente externa, el estilo de vida de la que él llama la «proto-etnia neoguaraní», Darcy Ribeiro escribe:

A sobrevivencia do guaraní como lingua moderna, e das técnicas de lavoura de coivara [quema de rastrojo], do cultivo do milho, da mandioca e de outras plantas, bem como o uso do chimarrão [mate] e da rêde de dormir e a preservaçao de um corpo de crenças e hábitos tribais, lhe empresta uma fisonomia particular e arcaica. A esta matriz indígena se somariam as contribuições europeias, principalmente o pastoreio, alguns cultivos e técnicas novas e a reordenação social, como parcela de uma economia mundial...(Ribeiro 1970:528)

Supervivencias, contribuciones europeas, reordenamiento social: ¿pueden dar cuenta estos conceptos de lo que es la población neoguaraní paraguaya y, ante todo, de cómo las sociedades guaraníes tribales se convirtieron en la actual población paraguaya, totalmente destribalizada (fuera de los grupos indígenas, marginales y amenazados? ¿No resulta poco expresivo el «reordenamiento social» cuando, de hecho, los grupos guaraníes sufrieron el destructor impacto de la conquista y la consiguiente «reducción» (Meliá 1973) de las pautas sociales, económicas, religiosas y lingüísticas? ¿No fueron las «contribuciones europeas» un programa sistemático de destrucción-desestructuración de las culturas étnicas? ¿Y cómo hay que entender la «preservación» de hábitos y creencias tribales en una sociedad convertida en población agrícola nacional, oprimida y explotada? ¿Cumplen las creencias y los hábitos «conservados» la misma función que en la época anterior a la conquista? Los estudios folklorísticos —algunos en sí meritorios (Carvalho Neto 1961)— que describen tales «supervivencias» no ofrecen respuestas satisfactorias a estas preguntas, porque no nos informan acerca de la dinámica histórica que permitió su «conservación». La etnohistoria, cier-

tamente, nos informa acerca de la primera parte del proceso de transformación, desde la conquista hasta la independencia (Susnik 1965=1971, Meliá 1969, Necker, 1979). Pero hasta hoy, sólo una obra literaria ofrece una imagen global que vincula la desestructuración colonial, las reestructuraciones colonial y republicana, las «supervivencias» folklóricas, los diversos traumas históricos: se alude, claro está, a las novelas y los cuentos de Roa Bastos. La narrativa de este escritor paraguayo anticipa, en y por medio de la ficción, la conclusión de las aún fragmentarias investigaciones histórico-sociales. Ella capta, a su modo la «pulsión» (Roa Bastos 1978:71) que subyace al proceso histórico paraguayo, pulsión nacida y desarrollada en el devenir social, modo de recibir los golpes de la historia y de devolverlos.

Independientemente del referente histórico elegido, el núcleo de todos los universos narrativos roabastianos es el «reordenamiento social» o, dicho con mayor propiedad, la experiencia —traumática— de una violenta transformación socio-política. Evitando, gracias a las potencialidades de la ficción, los escollos de una visión histórica positivista, y enfocando los depósitos que la historia vivida dejó en la conciencia-memoria popular, la obra de Roa Bastos se encarga de rescatar y de reinterpretar las escorias de la historia todavía incandescentes. No se trata, ni mucho menos, de la ilusoria captación de la conciencia popular mediante la recopilación etnográfica de testimonios individuales, sino de un metódico trabajo que consiste en dar forma, cuerpo y nombre a lo dicho o indecible, en movilizar, por medio de la decantación y de la puesta en perspectiva, los significados derruidos u olvidados.

El procedimiento básico, sin duda, es el de relacionar ficcionalmente la experiencia traumática del referente histórico elegido con otras experiencias anteriores o posteriores. A las experiencias, de algún modo, experiencias más antiguas (Guerra Grande, dictadura de Francia...), y a éstas (precisamente la dictadura de Francia en *Yo el Supremo*), las más recientes. El lector puede llegar a preguntarse si está leyendo la historia desde la colonia a través de un referente moderno *(El trueno entre las hojas)*, o la historia reciente (lucha de liberación nacional) en una narración con referente histórico (*Yo el Supremo*).

Este procedimiento supone siempre la búsqueda de los orígenes de la situación actual. En la narrativa de Roa Bastos, éstos toman la forma de un suceso violento, referido según el caso a épocas históricas distintas, pero repetición ya de un trauma más antiguo que no puede ser, en última instancia, sino la Conquista, matriz de todos los ciclos de violencia sucesivos.

La Conquista en tanto que suceso histórico desapareció, en realidad, de la conciencia popular paraguaya, tanto más cuanto que la población neoguaraní no se siente solidaria de la historia indígena: así se explica la desconfianza de los guaraníes actuales respecto a los «paraguayos» (Cadogán 1971: 81-84). Al proponerse la movilización de esa conciencia, Roa Bastos no podrá nombrar directamente, pues, la Conquista.

Una fase de la conquista de los guaraníes, más exactamente, la conquista misionera del Guairá (hoy territorio brasileño), se halla depositada en un texto privilegiado, es-

crito por su mayor protagonista: *La conquista espiritual en las provincias del Paraguay...* de Antonio Ruiz de Montoya (Montoya 1892). El autor, misionero jesuita y, a partir de 1620, superior general de todas las reducciones guaraníes, relata en su crónica el surgimiento conflictivo de una sociedad destribalizada, jesuítica y encomendora. A través de esta experiencia se van configurando, caóticamente, parte de los elementos constitutivos de la cultura neoguaraní.

Se pueden tejer unas relaciones sugestivas entre este texto de Montoya y la obra narrativa de Roa Bastos. Por una parte, la crónica del jesuita desempeña sin duda un importante papel, todavía no estudiado, en el «intertexto» de la obra del novelista: parece servir de palanca para actualizar ciertos elementos de conciencia. En todo caso, la perspectiva creada a través de la lectura de Montoya permite leer a Roa Bastos con una mirada parcialmente nueva, proyectando en su horizonte moderno la imagen de los «comienzos». Viceversa, la experiencia lectora de la narrativa roabastiana posibilita una nueva aproximación a la crónica de Montoya, inaccesible a los lectores de la época y atenta a lo no dicho (tal vez lo no sucedido) que ésta contiene en germen. De la lectura paralela de los dos textos, elaborados respectivamente al comienzo y al final de una larga sucesión de coyunturas históricas, se debería desprender algo de la pulsión que subyace a la historia paraguaya. La operación que consiste en leer a Montoya a través del prisma de la narrativa de Roa Bastos y viceversa se realiza en un único movimiento dialéctico: las necesidades de la exposición lineal impondrán a menudo, sin embargo, una presentación aparentemente desvinculada de las dos lecturas.

Montoya

En el momento de entregar su manuscrito a la imprenta (1639), Ruiz de Montoya, superior de todas las reducciones jesuíticas en territorio hispanoguaraní, se halla en Madrid para solicitar al rey del imperio ibérico (unión España-Portugal 1580-1640) el apoyo a su proyecto de defensa armada de las reducciones contra los cazadores de esclavos (*bandeirantes*) que operan desde São Paulo de Piratininga. Conquistados «espiritualmente» por los jesuitas, los guaraníes misioneros están enfrentando, en efecto, una segunda conquista, más violenta, que es la de los «paulistas». La crónica de Montoya, algo más que un simple informe, se refiere a este contexto, pero se inscribe también en la doble tradición de la narrativa documental de las cruzadas, reconquista de España o conquista de América, y de la novela de caballerías. Se narran las andanzas y «entradas» (a pie y en canoa) del primer grupo de jesuitas en territorio guaraní. Los sucesos narrados se encuentran insertados en un discurso cosmológico que divide todos los territorios, todos los personajes, todas las actitudes en dos campos: lo que es de Dios y lo que es del Demonio.

Si el demonio se nombra y se muestra bajo una gran diversidad de disfraces, Dios, que no se nombra ni se muestra encarnado oficialmente en ninguno de los protagonistas, tiene una presencia a primera vista más difusa. El lector, sin embargo, lo ubica rápidamente en una instancia del texto: en el *yo* narrador. Instancia abstracta en el texto, este *yo* es la manifestación de una persona concreta: del propio Montoya. Como la palabara divina, el discurso del narrador es capaz, sin equivocarse nunca, de dividir el mundo de los fenómenos en dos sectores antagónicos, el divino y el diabólico: el Supremo Dictador dos siglos antes de su actuación histórica y tres siglos y medio antes de su reencarnación novelesca por obra y gracia de Roa Bastos.

Montoya, *yo* divino y supremo, ofrece el relato de la historia guaraní entre, aproximadamente, 1612 y 1638. Son años cruciales en que se decide el porvenir de los guaraníes misioneros, el de las reducciones y el de los bandeirantes, momentánea y formalmente sujetos del rey español y aliados de los ambiguos encomenderos españoles. Todavía existe un equilibrio inestable entre estos protagonistas que van a determinar, quien más quien menos, el futuro de un área hoy dividida entre Brasil, Paraguay, Uruguay y Argentina.

El *yo* narrador describe la situación del territorio tal como Montoya la encontró a su llegada, la organización y administración de las reducciones, las entradas en las «provincias» de los infieles para incorporarlas al territorio jesuita, la defensa contra los paulistas y el gran éxodo Paraná abajo para salvar la empresa misionera. La región se encuentra dominada por dos sistemas: el infierno de los yerbales (cap. 7) y los pueblos misioneros, copias imperfectas de la Ciudad de Dios agustiniana. La sociedad encomendera, dueña de los yerbales, es la primera encarnación del espíritu diabólico que conoce el lector, combatida por la justificada, aunque «pagana» resistencia de algunos grupos indígenas (cap. 8); a raíz del huracán destructor desencadenado por los «vecinos de San Pablo» (españoles, portugueses, tupís), todas las ciudades menos Asunción se hallan devastadas. Progresivamente, Montoya y sus compañeros, acompañados por los indios cristianizados, van invadiendo pacíficamente los dominios del Demonio, de los infieles; los indios inocentes reconocen a menudo en los misioneros a los sucesores de Santo Tomás, el que evangelizó, en tiempos remotos aunque no olvidados, vastas áreas de América del Sur (cap. 21-26). Pero he aquí que por todas partes surgen caciques malos y «magos» —obviamente instrumentos del demonio— que movilizan a los indios contra los importadores de un falso dios, enemigo especialmente de la tradicional poligamia. Surge el culto a los huesos habladores de unas momias de magos prestigiosos, suceso tanto más grave cuanto que los propios indios misioneros alternan este culto con la vida en las reducciones. Agentes secretos, los jesuitas, al abrigo de la noche, se van en busca de los santuarios, los encuentran medio vacíos y siguen las huellas de los que huyeron con una momia, hasta dar con ellos y organizar con los huesos un fuego purificador (cap. 28-29). En la entrada a la provincia de Taycaba, los «caciques grandes magos» ofrecen una gran resistencia, y en más de una oportunidad, los misioneros y sus acompañantes se ha-

llan cautivos de los infieles, destinados a un banquete antropofágico; algunos cristianos, pero no Montoya, gozan de este «dichoso fin». A menudo también, Montoya tiene que huir, cierta vez disfrazado de indio, por monte y ciénagas, como un «cerdo» (cap. 31-34).

La lucha entre el Bien y el Mal repercute también en otro tipo de acontecimientos. En las plazas, las iglesias y las alcobas de los pueblos misioneros, en los campos de batalla, se produce, escenificada con una pirotecnia brillante, una larga serie de sucesos sobrenaturales. Apenas muerto, un padre jesuita se le aparece a un amigo (cap. 14); otro muerto regresa a tierra para llevarse a un moribundo (18); un personaje, moribundo e inmovilizado en su lecho, se transporta a la iglesia (ibid.); un indio muerto resucita para contar las maravillas de la celestial Ciudad de Dios (17); varias personas toman, al morir, el aspecto rebosante de vida de individuos jóvenes; el corazón de un misionero martirizado por los infieles echa a hablar (58), como habían hablado, pero inspirados por el Demonio, los huesos de los magos; un susurro, salido de las bocas cerradas de los feligreses reunidos en la iglesia, estorba la misa (17); al quebrar el Demonio una campana, el suceso se percibe en otro pueblo, a leguas de distancia (ibid.). Las noches se llenan de almas en pena, silenciosas o ululantes. Un demonio, disfrazado de sacerdote clérigo, subvierte a los indios para expulsar a los jesuitas (16); otros demonios desfilan, con la apariencia de jesuitas, de la propia Virgen o bajo formas bestiales y grotescas; obra de un demonio invisible, se hunde el barco de un encomendero español (14).Delante de la comunidad reunida, unos ángeles brillantemente iluminados salen de la iglesia, se hacen admirar por los presentes y vuelven a entrar. (18). De muchos de tales sucesos, signos tangibles de la lucha que libran Dios y el Demonio, es testigo ocular o auditivo el propio Montoya, a menudo también los indios.

Con el paso del tiempo, los demonios aparecen menos disimuladamente. Apoyando militarmente una entrada difícil, los encomenderos españoles, excelentes discípulos de los paulistas, intentan esclavizar a los indios misioneros, y apenas la provincia queda convertida en paraíso jesuita, los demonios lanzan, dejando ya todo disfraz, el ataque decisivo: saliendo de la propia boca del infierno, que no es otra que la ciudad de São Paulo, los bandeirantes, brazo armado de los «pomberos», arrasan a fuego y sangre toda el área. Totalmente desencadenados, ellos siembran la muerte, esclavizan a las almas afortunadamente ya salvadas por los jesuitas, queman y profanan iglesias. El horror se moldea en las evocaciones insostenibles de matanzas indiscriminadas, de moribundos enterrados bajo pilas de cadáveres, de muertos cruelmente desfigurados, de carne en estado de putrefacción, de iglesias y aldeas humeantes. La atmósfera, en el sentido etimológico de la palabra, es apocalíptica, y Montoya no duda en calificarla de «diluvio» (36) o de «juicio final» (44). Tal otro Moisés, el *yo* protagonista organiza una transmigración gigantesca. En miles de balsas y canoas, fabricadas a toda prisa por los indios, el pueblo misionero electo, guiado por su profeta, se mueve Paraná abajo hacia la tierra prometida. El hambre y la peste lo acompañan, en medio de un río lleno de peces antropofágicos. Por fin, los fugitivos se insta-

lan en un territorio nuevo, reedifican sus casas y ponen en marcha su economía. Pasado el apocalipsis, vuelven la abundancia y la paz (38-39).

Hasta aquí, resumidas sintéticamente, las principales peripecias narradas por Montoya. No escapa al lector moderno que el relato dramático del jesuita resulta como un guion de un apocalipsis que se repetirá más de una vez en la historia paraguaya; experienciqa traumática cuyas repeticiones se superpondrán en la conciencia popular antes de volver a plasmarse, de nuevo, en un texto escrito: el de Roa Bastos.

El «karaísmo»

La *Conquista espiritual* es un documento excepcional de un momento histórico crucial, el de la destribalización de una parte de los guaraníes, pero es también, en un doble sentido, un texto «profético» por un lado, porque «anticipa» la historia que le tocará vivir a la población paraguaya, y por otro, por ser el discurso de un profeta. Su importancia le valió, en 1733, una traducción al guaraní. Al contrario de otros cronistas, Montoya no se contenta con documentar o nombrar, aunque sea con alguna imaginación, lo visible. Por la magia de su palabra, el *yo* narrador crea un mundo especial en que coexisten lo «natural» y lo «sobrenatural», lo humano y lo divino, la historia y la utopía religiosa. Este discurso confirma que Montoya, como otras fuentes también lo indican, asumió frente a los guaraníes una función que él no puede designar con su nombre verdadero, pero que no es por ello menos real: la de un *karaí* o *gran payé.*

Sin duda ya antes de la conquista europea del área tupí-guaraní, las sociedades indígenas promovían unos movimientos religiosos de tipo profético, vinculados con una visión catastrófica de la historia y caracterizados por larguísimas migraciones en busca de la tierra-sin-mal, la tierra de la inmortalidad (Métraux 1967, Clastres 1957). Los líderes de tales movimientos son los *karaí,* grandes chamanes no integrados en los grupos tribales, creadores de gran poder sugestivo, guías capaces de brindar protección, gracias a su comunicación con el mundo divino, a sus seguidores. Las transmigraciones provocadas por el discurso profético de un *karaí* se suceden, sin sustanciales cambios, hasta comienzos de este siglo (Nimuendajú 1914).

Después de la conquista, por otra parte, la necesidad de crear nuevas formas de cohesión social ante el derrumbe del antiguo orden tribal, desemboca en la aparición de movimientos mesiánicos de resistencia política al invasor, igualmente dirigidos en general, por un *karaí* (Métraux 1967).

La lectura de la crónica de Montoya evoca (como ya lo hicieron, medio siglo antes, las cartas de su colega brasileño Nóbrega: Nóbrega 1955) un viaje por una selva tan real como metafórica, cuyos árboles ocultan una serie numerosísima de «magos» (Montoya) o de «santidades» (Nóbrega): los *karaí.* La perspectiva narrativa elegida por Montoya tiende a dismular (y lo disimuló sin duda frente a sus lectores contemporáneos) que

el personaje que habla, si se lo pudiera ver desde fuera, tomaría muy naturalmente su lugar en la serie de los *karaí.* Tal como está, el texto constituye una descripción *desde dentro* del movimiento profético de mayor envergadura de la época: el que lidearon los jesuitas. Los discursos (proféticos) y las facultades (mágicas) que el narrador denuncia como diabólicos en sus rivales indígenas, son precisamente los instrumentos que él logró usar con una eficacia inédita. El propio Montoya sabía, y lo escribió en una carta, que los guaraníes lo consideraban como reencarnación de un gran mago antiguo, Quaracití o «Sol resplandeciente» (Jarque 1900, t. II; cap. 22); el éxito de Montoya debe quizás ataribuirse menos a la eficacia intrínseca del cristianismo que a la sobresaliente actuación del *karaí* cristiano. De ello se percibe un eco al leer la crónica, discurso profético perfectamente coherente y capaz de «empayenar» (hechizar) a quien se adentra en su universo.

Fueron los jesuitas los que realizaron el implícito proyecto de los *karaí* : substituir a los jefes políticos (*mburuvixá*) en la dirección de una sociedad teocrática ya no tribal (Clastres 1975: 99). La dinámica creada por ellos parece desempeñar, bajo formas cambiantes, la función de una pulsión central de la historia paraguaya. En la guerra guaranítica (1750-1756), movimiento de resistencia contra la entrega a Brasil del territorio de los «sete povos», los guaraníes (¿o neoguaraníes?), ya sin el apoyo de los jesuitas, se siguen sirviendo de pautas análogas. En el siglo XIX, ya disueltos los pueblos misioneros y encomenderos, la población ahora «paraguaya» atribuye al Supremo Dictador Francia el título de *karaí guasú* (gran *karaí).* Quizás, ella sintió la dinámica paternalista y patriótica desencadenada por Francia y sus sucesores (recuérdese el «suicidio colectivo» de Cerro Corá al final de la Guerra Grande) como una repetición de la guerra guaranítica contra los ejércitos aliados de españoles y portugueses, o como una actualización de la movilización jesuítica contra la triple alianza de los bandeirantes paulistas, los encomenderos y los «magos», transformación a su vez de los movimientos proféticos guaraníes: como una movilización según las pautas inscritas en la memoria colectiva. Todavía en los movimientos populares modernos, pese a la desaparición completa del modo de pensar guaraní (Meliá 1974), parecen manifestarse ciertos elementos de los movimientos proféticos antiguos.

El «karaísmo» en la literatura: Roa Bastos y Montoya

Si Montoya, protagonista de una avasallador aunque inconfesado movimiento profético, proporciona la mejor descripción de su dinámica, Roa Bastos, intelectual situado en el otro extremo de la sucesión histórica, recoge, transforma y desconstruye ficcionalmente la pulsión «karaística».

En los cuentos de *El trueno entre las hojas* (Roa Bastos 1976), el «karaísmo» aparece bajo dos formas claramente distintas. En «El karaguá», evocación de un movimiento profético sincrético, el narrador, adoptando la perspectiva montoyana frente a los magos indígenas, ofrece la imagen caricatural del «profeta» Aparicio Ojeda que lleva a sus seguidores al suicidio colectivo en el estero. Solano Rojas, en cambio, héroe positivo del cuento que sirve de título al libro, es un «profeta» social, sindicalista, cuya dimensión «karaística» se desprende de la «resurrección», en términos guaraníes, de la palabra-alma (Cadogán 1952): la música del acordeonista muerto en el cañón del río.

Hijo de hombre (Roa Bastos 1979) resulta, en su conjunta, una reflexión acerca de las transformaciones sucesivas de la función «karaística» en una serie de movimientos de tipo mesiánico (cf. Bareiro Saguier 1980). El viejo Macario del comienzo, genelógicamente vinculado con la figura histórica del *karaí guasú* Francia, guardián del culto sincrético al Cristo-hijo-de-hombre, heredó de los grandes chamanes antiguos ante todo la capacidad de «empayenar» (p. 18) al auditorio con sus narraciones, facultad que comparte con el padre Fidel Maíz (personaje histórico), heredero a su vez de la retórica profética de Montoya (p. 44). El «viejo arrugado» que salva a los fugitivos Casiano y Natí (sucesores de una pareja fugitiva en Montoya: cap. 40) del infierno de los yerbales, llevándolos a la tierra de los antiguos (como lo hizo Montoya con sus indios), combina los rasgos de la divinidad paterna de los guaraníes (Roa Bastos 1975: 75) con los del *karaí* político moderno Rafael Barrett (Roa Bastos en Rafael Barrett s/f:). El hijo de esta pareja de sabor neotestamental, Kiritó (Cristo), reencarnación intratextual de Solano Rojas, adopta nuevamente ciertos rasgos de un *karaí* social moderno, menos la retórica: personaje taciturno, Kiritó o Cristóbal Jara anuncia sin duda el fin del complejo cultural «karaístico».

Yo el Supremo (Roa Bastos 1976), a primera vista, lleva a su extremo la autoevocación ficcional de un *karaí*. El personaje literario del dictador, en efecto, reúne, bastante irónicamente, los rasgos típicos de los profetas antiguos: origen «divino» (el Dictador rechaza el parentesco humano que se le atribuye), autocreación o reencarnación a partir de una calavera, discurso profético, etcétera. Pero el discurso novelesco acaba por desconstruir y desmitificar, a través del personaje de Francia, el complejo profético. En este contexto, la confrontación lectora Montoya/Roa Bastos se revela interesante. A partir de la lectura de Montoya, el verdadero perfil del Supremo Dictador aparece con mayor nitidez. El narrador —protagonista de la *Conquista* anticipa de hecho ciertos rasgos notables del dictador: un absoluto egocentrismo, disfrazado de dedicación total a un ideal— el cristianismo (Francia: el patriotismo jacobino); una cosmología adecuada, centrada en la oposición entre un superego —Dios (Francia: el Pueblo) y la imagen del enemigo— los demonios/bandeirantes/encomenderos (Francia: los disidentes/oligarcas/eclesiásticos); un autoritarismo sin límites, justificado por la legitimación divina (Francia: popular); un discurso que excluye cualquier otro discurso posible.

La experiencia lectora de *Yo el Supremo* permite, por otra parte, una reinterpretación al revés —quizá más bien al derecho— de la *Conquista* : bajo la férrea administración de los jesuitas nace una dinámica totalitaria que llevará, pese a su motivación «indófila», a la población guaraní al desastre; la reducción de los indios en las aldeas misioneras favorece su captura y deportación por los paulistas. Esta dinámica se asentará en la psicología colectiva (ya preparada por las experiencias proféticas) y facilitará la repetición del desastre bajo formas renovadas.

Si Montoya anticipa al Dictador Supremo, éste arrastra, en su proyecto político revolucionario, el peso contraproducente del complejo «karaístico». La democracia popular revela su aspecto totalitario: la emancipación nacional (como la defensa antibandeirante de Montoya) se edifica sobre el autoritarismo interno. El discurso jacobino (como el profético de Montoya) permite movilizar a las masas, pero no ganar las guerras contra el invasor.

Si la analogía de los personajes Montoya/Francia aparece relativamente perfecta, no se podrá decir lo mismo de los respectivos universos narrativos. La *Conquista* realiza lo que hubiera sido *Yo el Supremo* escrito por el propio José Gaspar Rodríguez de Francia; el texto de Roa Bastos, en cambio, multiplica, gracias a la invención del «compilador», las perspectivas internas y destruye de antemano la coherencia ideológica del discurso «suprémico». La lectura, con ojos ejercitados por la de *Yo el Supremo,* de la *Conquista,* permite introducir en ésta una perspectiva antiideológica. Como sabemos, el *yo* narrador montoyano heredó, en parte, de los *karaí* autóctonos, la facultad de transformar el mundo gracias a la magia. Si los magos de la *Conquista* saben devolver la palabra-alma a los huesos de sus antepasados (cap. 28-29), Montoya realiza una operación análoga con el corazón de un compañero martirizado (58). Tanto los magos como el *karaí* Montoya aparecen como reencarnaciones de los grandes chamanes antiguos. El *yo* del compilador roabastiano, a su vez, vuelve a encarnar la palabra-alma o voz del Supremo Dictador; como Montoya y los magos rivales tiene la facultad de provocar la aparición de muertos y ausentes... Ahora, toda esta pirotecnia mágica se autodenuncia, en *Yo el Supremo,* como un artificio de la escritura, como *bluff,* mientras que el narrador de la *Conquista* la ofrece como real; una lectura retrospectiva, nutrida de la experiencia de *Yo el Supremo,* de la *Conquista,* designará inmediatamente la puesta en escena montoyana como artificio teatral-narrativo, destinado a ocultar al lector encandilado las fisuras del edificio ideológico.

Los «pomberos» y el ciclo de la violencia

Los sucesos narrados en la *Conquista,* como se sugirió antes, se pueden leer como una especie de guion de los ciclos de violencia que asolarán el Paraguay y que acabarán constituyéndose, en la conciencia popular, en un esquema dinámico repetitivo: guerra antibandeirantes, guerra guaranítica, Guerra de la Triple Alianza, guerra del

Chaco. Este esquema repetitivo encuentra su primera formulación (olvidado por la población «nacional», pero no por los indios) en la concepción catastrófica de la historia, vinculada con la imagen del mítico «tigre azul» desencadenado, que elaboraron los guaraníes. ¿En qué elementos de la cultura popular paragauaya se depositaron los elementos de este esquema? Como la investigación de la cultura neoguaraní ostenta, al lado del desarrollo en la antropología indígena, un notable retraso, resulta difícil dar una respuesta satisfactoria. Aludiremos tan sólo a un núcleo preciso que nos sugirió el propio texto de Montoya. La importancia de los espíritus malignos en el edificio de las creencias neoguaraníes se subraya tanto en las investigaciones folklorísticas como, por otra parte, en los cuentos de Roa Bastos o Bareiro Saguier (Bareiro 1973). Un grupo de ellos, por lo menos, parece poder explicarse en el contexto de los cataclismos históricos: el de los *pomberos.* Los personajes de quienes extraen su etimología son, según Montoya,

> banqueros ó cajeros de los vecinos de San Pablo, á quien en lengua portuguesa llaman pomberos, y en nuestro castellano palomeros, á la similitud de los palomos diestros en recoger y hurtar palomas en otros palomares; los naturales los llaman *mú,* que quiere decir, contratantes... Estos pomberos, si bien profesan ser cristianos, son los mismos demonios del infierno... Tienen las casas llenas de mujeres gentiles, compradas para sus torpezas; incitan a los gentiles á que se hagan guerra, y se cautiven y prendan, y los traigan al contraste y venta (cap. 70).

En el folklore paraguayo moderno, el *pombero* (a menudo asociado con el *yasy-yateré* y otros genios malignos: Carvalho Neto 1961: 91-98) es conocido como ladrón y, más especialmente, como raptor de niños, niñas y mujeres, función que parece legítimo relacionar con el comportamiento de los pomberos paulistas y sus ejecutores, los bandeirantes. Y en Montoya, efectivamente, los pomberos aparecen en un contexto de «diluvio» o «juicio final». Es posible sugerir, entonces, que los sucesos narrados por el jesuita constituyen el primer depósito del esquema catastrófico en la conciencia neoguaraní.

Como quiera que sea, la obra de Roa Bastos recoge, ficcionalmente, la pulsión psicosocial generada por la repetición casi cíclica de las catástrofes históricas. En *El trueno...,* sus componentes aparecen todavía aislados, poco articulados entre sí, aunque se alude al «rito cíclico de la sangre», a las «carnívoras divinidades aborígenes» que «vuelven a mostrar en el follaje sus ojos incendiados», al final de un —fallido— levantamiento popular («El prisionero»).

Huellas de la misma pulsión serán, en los cuentos de *Moriencia* (Roa Bastos 1969), las notorias anomalías del tiempo vivido y recordado. Los personajes, pesados de recuerdos, nacen ya viejos; más aún, uno de ellos vive en el vientre de su madre una pesadilla repetitiva («Nonato»); al morir toma, como algunos muertos montoyanos, un aspecto juvenil característico («Bajo el puente»). Analogía de los sucesos pasados y futuros: «Las cosas que decía [el maestro] no eran de ese momento; habían pasado hacía mucho tiempo. O estaban por suceder» (ibid.). La historia, descompuesta, ofrece

sólo la oscilación de dos tiempos en vez de un mínimo de tres que la acreditaría como proceso: «No hay más que el principio y lo que está antes del principio», reza la inscripción en el ataúd de Chepé («Moriencia»).

Dos son los referentes históricos fundamentales de *Hijo de hombre* : un levantamiento popular moderno y la guerra del Chaco. A raíz de la no linealidad y la descomposición de la secuencia cronológico-temporal, el levantamiento y su represión (la explosión del tren de los insurrectos, la caza del hombre), parece repetirse una vez tras otra, tanto más cuanto que, «en realidad», se trata de dos levantamientos distintos, dirigidos respectivamente —nótese la coincidencia genealógica— por Casiano Jara y su hijo Cristóbal. La guerra del Chaco, largamente evocada, resulta un momento de insurgencia más de este pueblo que «durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires», como lo sintetiza la ficticia depositaria del manuscrito novelesco, Rosa Monzón, en su carta final[1]. Los dos referentes históricos de mayor relieve narrativo se van asociando, de paso, con otros: el período jesuítico, la dictadura de Francia, la Guerra Grande. De este modo, el lector llega efectivamente a percibir la «oscilación» que domina la historia paraguaya desde sus comienzos, oscilación ya prefigurada en la crónica de Montoya: conquista espiritual y resistencia de los «magos», construcción del paraíso jesuítico y cataclismo de su destrucción por los paulistas, resistencia y éxodo hacia una tierra mejor.

En *Yo el Supremo,* cuyo referente histórico central es el período de la dictadura de José Gaspar Rodríguez de Francia, la voz múltiple del compilador va superponiendo, en un constante movimiento de ida y vuelta, todas las «oscilaciones» de la historia paraguaya. Si, al final de *Hijo de hombre,* se expresaba la necesidad de romper el ciclo de la violencia, aquí se elige el único momento de la historia paraguaya en que pareció factible romperlo efectivamente, hipótesis cruelmente desmentida por la invasión imperialista de la Guerra Grande. Pero esta invasión no tiene lugar en la novela, de modo que la evocación del proyecto nacional de Francia salvaguarda, dentro de los límites señalados anteriormente, ciertos rasgos de utopía (Marcos 1983: 76), anhelos de un futuro que acabe para siempre con la siniestra repetición del guión montoyano.

Martín Lienhard

[1] *En la edición revisada y aumentada de* Hijo de hombre *(Madrid, Alfaguara, 1985, 3ª ed.), Roa Bastos suprime este y otros párrafos de la carta de Rosa Monzón. Lejos de invalidar nuestra interpretación, esta supresión obedece a la preocupación de conservar el carácter polisémico de la ficción, amenazado por este tipo de racionalización posterior. En una ficción como la de Roa Bastos, además, basada en la recomposición de los fragmentos de una conciencia colectiva fundamentalmente oral, la racionalización sintética aparece como un elemento postizo del texto.*

Bibliografía

BAREIRO SAGUIER, RUBÉN: «Niveaux sémantiques de la notion de personnage dans les romans de Roa Bastos» en: *Littérature latinoaméricaine d'aujourd'hui*, Paris, Union Générale d'Editions, 1980, pp. 165-180.

BAREIRO SAGUIER, RUBÉN: *Ojo por diente*, Caracas, Monte Avila, 1973.

BARRET, RAFAEL: *El dolor paraguayo* (prólogo de A. Roa Bastos), Caracas, Biblioteca Ayacucho n°. 38, s/f.

CADOGÁN, LEÓN: «El concepto guaraní de *alma*», en *Folia lingüística americana*, vol. 1, n°. 1, pp. 31-34, Buenos Aires sept. 1952.

CADOGÁN, LEÓN: *Ywyra ñe'ery. Fluye del árbol la palabra*, Asunción, Universidad Católica, 1971.

CARVALHO NETO, PAULO DE: *Folklore del Paraguay*, Quito, Ed. Universitaria, 1961.

CLASTRES, HÉLÈNE: *La terre sans mal. Le prophétisme tupi-guarani*, Paris, Seuil, 1975.

JARQUE, FRANCISCO: *Ruiz Montoya en Indias (1608-1652)*, Madrid, Suárez, 1900, 4 t.

MARCOS, JUAN MANUEL: *Roa Bastos, precursor del post-boom*, México, Katún, 1983.

MELIÁ, BARTOMEU: «De la religión guaraní a la religiosidad paraguaya», en *Acción*, año 6, n° 23, pp. 4-10, Asunción 1974.

MELIÁ, BARTOMEU: «El guaraní y su reducción literaria», en *Actes du XLII Congrès International des Américanistes*, París, 1978, t. 4, pp. 541-555.

MELIÁ, BARTOMEU: *La création d'un langage chrétien dans les réductions des Guarani du Paraguay*, Thèse de l'Université de Strasbourg, 1969.

METRAUX, ALFRED: *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*, Paris, Gallimard, 1967.

NECKER, LOUIS: *Indiens guaraní et chamanes franciscains*, Paris, Anthropos, 1979.

NIMUENDAJÚ-UNKEL, CURT: «Die Sagen von der Erschaffung und Vernichtung der Welt als Grundlagen der Religion der Apapocuva-Guaraní», en *Zeitschrift für Ethnologie*, vol. XLVI, pp. 284-403, Berlín 1914.

NÓBREGA, MANUEL DE: *Cartas e mais escritos*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1955.

ROA BASTOS, AUGUSTO: «Algunos núcleos generadores de un texto narrativo», en *Actes du II Colloque du Séminaire d'Etudes Littéraires de l'Université de Toulouse-le-Mirail*, Université de Toulouse-le-Mirail, 1978, pp. 67-95.

ROA BASTOS, AUGUSTO: *El trueno entre las hojas*, Barcelona, Bruguera, 1976.

ROA BASTOS, AUGUSTO: *Hijo de hombre*, Barcelona, Argos Vergara, 1979, y Barcelona, Alfaguara, 1985, 3ª edición.

ROA BASTOS, AUGUSTO: *Moriencia*, Caracas, Monte Ávila, 1969.

RIBEIRO, DARCY: *As Americas e a civilização*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

RUIZ DE MONTOYA, ANTONIO RUIZ DE: *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias del Paraguay, Uruguay y Tapé*, Bilbao.

SUSNIK, BRANISLAVA: *El indio colonial del Paraguay*, Asunción, Museo etnográfico «Andrés Barbero», 1965-1971, 3 t.

Una metáfora de la lengua en el Paraguay

Repetidamente, sobre todo en los últimos años, Augusto Roa Bastos se ha preocupado por explicar su condición de escritor paraguayo, condición, cree él, que sería común a «todos los escritores del Paraguay», (Augusto Roa Bastos, «La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual», 1986:130; en adelante citado: «Narrativa»). En la «nota del autor» que presenta la edición paraguaya de *Hijo de hombre* (Asunción, El Lector, 1987) —texto, sin embargo, firmado ya en Toulouse en 1982— Roa es bastante explícito: «En la literatura del Paraguay, las particularidades de su cultura bilingüe, única en su especie en América Latina, constriñen a los escritores paraguayos, en el momento de escribir en castellano, a oir los sonidos de un discurso oral informulado aún, pero presente ya en la vertiente emocional y mítica del guaraní. Este discurso, este texto no escrito, subyace en el universo lingüístico bivalente hispanoguaraní, escindido entre la escritura y la oralidad. Es un texto que el escritor no piensa, pero que lo piensa a él...» *(Hijo de Hombre:)*, citado en adelante *HdH)*. Y la confesión de parte: «En su conjunto, mis obras de ficción —dice— están compuestas en la matriz de este texto primero, de este texto oral guaraní» (ibid).

No pretendo parafrasear, rellenándolo con citas más o menos eruditas, este texto con otros textos paralelos, en un ejercicio académico de Roa por Roa. Incluso porque considero que los textos teóricos de Roa sobre la condición bilingüe del escritor paraguayo son un tanto tímidos y, me atrevo a decir, demasiado abstractos y poco controlables. No es en su teoría, sino en su «forma de vivir» (Roa, «Narrativa», 129) la literatura donde Roa muestra su condición de escritor paraguayo bilingüe. La materia prima más auténtica de la historia del Paraguay es su lengua, y de ella la obra de Roa Bastos es la metáfora, hoy por hoy, más significativa. En su obra Roa Bastos significa la historia de la lengua en el Paraguay. ¿Qué lengua, qué lenguas? es lo que la misma obra roabastiana permitirá discernir.

El bilingüismo de Roa Bastos

Cuando Roa Bastos alude a su condición de bilingüe de hecho se refiere a algo más que al uso de dos lenguas. Es cierto que él mismo se siente habitado por dos lenguas y en las dos ha escrito, pero es muy claro que sus experiencias literarias no se reducen a usar alternativamente esas dos lenguas —aunque a veces lo ha hecho— ni a experimentar «la simple mezcla de léxico y sintaxis del *jopará* del castellano paraguayo hablado» (*HdH* 7-8) una fórmula que utilizó sin éxito, según él mismo.

Rubén Bareiro Saguier ha analizado con singular perspicacia crítica lo que significa la presencia de dos lenguas en Roa Bastos, en un proceso que es la historia misma del quehacer literario de nuestro autor, la evolución de su artesanía. De este modo la historia de la creación literaria habría sido también la historia de una experiencia lingüística; ésta pasó por una etapa de interpolaciones e intercalaciones de términos y expresiones en guaraní dentro de la escritura castellana, y la integración de elementos del idioma autóctono en la prosa narrativa hasta culminar en la formidable polifonía de *Yo El Supremo*, mediante el aprovechamiento de recursos del habla popular (Cf. Rubén Bareiro Saguier, *Augusto Roa Bastos*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1989-130).

Si Roa Bastos es la metáfora de la lengua en el Paraguay, es cierto que tiene que significar «la fusión y la imbricación de dos hemisferios lingüísticos de la cultura paraguaya, dos universos lingüísticos de tan diferente estructura y funcionalidad» (*HdH* 7). Pero creo que hay algo más. No sólo hay que establecer relaciones horizontales de extensión sincrónica —la superficie ondulante del lago— sino eslabonar relaciones verticales de profundidad diacrónica en el sentido del peso de la historia. En otros términos, la síntesis no se hace solamente entre dos lenguas actuales, sino entre dos historias de lengua, que son al mismo tiempo memoria y profecía, memoria del futuro, como se diría vulgarmente.

A lo que Roa Bastos llama particularidades de la condición bilingüe, yo lo llamaría, con una expresión que viene de la sociolingüística, fenómenos de diglosia. Es en la diglosia donde está su «lucha hasta el alba» en una noche que todavía no ha amanecido y en la diglosia está también este hijo de hombre, portador profético de este lenguaje del pueblo que no puede entrar en la «iglesia» ni en ninguna institución del Estado oficial, así como en el cráneo de la diglosia se forma y se deshace continuamente el Yo El, del Supremo.

La más aceptada de las metáforas del bilingüismo paraguayo es la del mestizaje: «así este hijo de dos razas aprendió dos lenguas desde su cuna» (Insfrán, cit. por Meliá 1975:33), pero este bilingüismo biétnico es simplemente desconcertante y engañoso. Si se sigue con la misma lógica hay que llegar a la concepción de un tercer término que no sería ni castellano ni guaraní, sino una mezcla más o menos equilibrada de dos lenguas mal confundidas y entreveradas: el llamado jopará, que en su acepción primera es un modo de ser variopinto: *ñe ë jopara*,son para Montoya, en su inagotable *Tesoro de la lengua guaraní* (Madrid 1639:26v), «varios razonamientos, varias

razones», y todo tipo de mezcla y diversidad. En el Paraguay actual es sobre todo una comida en que se cocina juntos el maíz tupí y el poroto. Y hay efectivamente desde el tiempo de la Colonia, el sentimiento de que ha aparecido en el Paraguay una «tercera lengua» que es mezcla de otras dos. «El lenguaje o jerigonza que a los principios sabían no era otra cosa que un agregado de solecismos y barbarismos de la lengua guaraní y guaraní y castellano, como se usa en toda la gobernación del Paraguay y en la jurisdicción de las Corrientes. En una y otra ciudad, los más saben castellano, pero en las villas y en todas las poblaciones del campo, chacras y estancias no se habla ni se sabe por lo común, especialmente entre las mujeres, más que esta lengua tan corrupta... me fue necesario aprender tan adulterada lengua para darme a entender, porque la propia guaraní no la entendían, y menos el castellano; y ahí les hablaba en su desconcertado lenguaje. Y para que se vea lo que voy diciendo, pondré un ejemplo: esta oración: (Ea, pues, cumplid los mandamientos de la ley de Dios, porque si no los cumplís os condenaréis a los infiernos), se dice en la lengua propia guaraní: (Eneique pemboaie Tupañande quaita, pemboaie ey ramo, nia añaretame iquaipiramo peicomburune), etc. Y, ¿cómo dicen los españoles del Paraguay y Corrientes? (*Neipe cumplí que los mandamientos de la ley de Dios, porque precumpli ei ramo, peñe condenane a los infiernos)*. Lo mismo que si en latín dijeran: (*Eia ergo, cumplite los mandamientos de la ley de Dios, porque si non cumpliveritis, vos condemnaveritis a los infiernos)*. ¿Quién sino el que sabe una y otra lengua castellana y latina podrá entender esta algarabía?» (Cardiel 1900: 392-93, escrito hacia 1758). Pero en la declaración del padre José Cardiel hay otra observación que interesa mucho más: los colonos paraguayos «nunca escriben cosa alguna en la lengua del indio, aun los que saben escribir, como ni nunca rezan en ella, sino en castellano» (Cardiel 1900:389). Está anunciada así una consecuencia importante de este tipo de bilingüismo, y sobre el que Roa insiste, la contraposición entre oralidad y escritura.

Aún usando el esquema del bilingüismo, Roa Bastos se refiere a otra realidad diferente del uso de dos lenguas. Son modos de decir los que están en juego y en conflicto, representados por las dos lenguas en cuestión, pero no reducidos a su uso. La preocupación primera y última de la escritura de Roa Bastos es precisamente la de saber cómo, a través de la escritura, redimirá la oralidad, de manera que la escritura sea apenas la variedad baja, la servidora, y la lengua popular sea el espacio irreductible de la libertad. El bilingüismo diglósico había intentado siempre hacer lo contrario. Si el proyecto colonial, en su conjunto, y el misionero en particular, habían pretendido «reducir la lengua a escritura», como analogía de una reducción del indio a vida política y humana, Roa Bastos, valiéndose de la misma escritura, procurará redimir el decir y devolverlo al espacio-tiempo nuevo de una tradición oral...que es el único lenguaje que no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar» *(YES* 64). Cómo lo consigue, si es que lo consigue, ahí está el significado de su obra, la forma de su metáfora.

Lo que persigue Roa hasta enfermarse, sí, hasta enfermarse físicamente, es simplemente ser el escritor en castellano de una oralidad guaraní paraguaya. Esta es su

caída hacia arriba, su vuelta al futuro. La escritura se pone al servicio de la oralida\ como creación libre, no reducida a «envasar palabras en notas, documentos y contra documentos. Encerrar hechos de naturaleza en signos de contranatura» *(YES* 228; deformando la cita). «Fundir la voz de la oralidad en la escritura» es el arte y la artesanía de Roa. No reducir la lengua a escritura, sino reducir la escritura a oralidad. Sentían los primeros misioneros gramáticos que «parecía imposible poderse reducir a escritura» el guaraní (Cf. Meliá 1969:92); el *tour de force* de Roa es lograr que la escritura sea de nuevo desreducida, desuncida de los bueyes institucionales.

Hermosas palabras primeras

En cierta manera todo el proceso colonial se ha orientado a que el paraguayo, ese hijo de hombre, se sienta exiliado de su propia palabra. ¿De qué palabra?

Son aquí necesarias algunas consideraciones de carácter etnológico sobre la palabra guaraní.

La etnología ha puesto de manifiesto que para el guaraní la palabra lo es todo y todo es para él palabra. No es extraño, pues, que lo más auténtico y lo mejor de la etnografía guaraní, representada por Kurt Nimuendajú y por León Cadogan, sea una etnografía de la palabra, en que, por fin, somos nosotros quienes quedamos reducidos a ser oyentes de esa palabra otra. Tenemos así las «hermosas palabras primeras», *ñe ë porã tenonde,* de las que se hace merecedor quien tiene la inmensa gracia de poder ser considerado un *ñane retarã ae, ñande rataypygua ae i,* «nuestro verdadero patricio, quien toma asiento junto a nuestros fogones» (Cadogan 1959:9), y mal que mal podemos participar de ellas. Mediante este registro extraordinariamente bien hecho de la palabra guaraní podemos constatar cuán esencial es esa palabra para el guaraní, ahí está el *locus* de la «preservación del modo de ser guaraní» (Viveiros de Castro, en Nimuendajú 1987 XXVII). El guaraní es una cultura de la palabra; esto es, del decir, del decirse, del ser dicho. Toma asiento la palabra cuando un nuevo ser es engendrado, toma pie en la morada terrenal la palabra cuando nace, es su palabra cuando le dan nombre, haciéndose palabra es enseñado, hace palabra el que enseña y el que canta y reza se vuelve todo él palabra y nada más que palabra. Se le separa la palabra al que muere. Don de la palabra por parte de Los de Arriba, de Los Primeros, y participación de la palabra por parte de los mortales, esto define lo que es y lo que puede llegar a ser un guaraní. Lo cierto es que la vida del Guaraní en todas sus instancias críticas se define a sí misma en función de una palabra única y singular que hace lo que dice. Todo esto que podría parecer una transposición gratuita del platonismo occidental al universo guaraní, tiene sus pruebas etnográficas registradas en varios lugares y tiempos, y está enteramente viva a nivel de experiencia compartida hasta hoy.

Cuando está por tomar asiento un ser
que alegrará a los adornados con sus plumas,
a las adornadas,

envía, pues, a nuestra tierra, una palabra buena que ahí ponga el pie,
dice Nuestro Padre Primero
a los verdaderos Padres de las palabras de sus propios hijos

(Cadogan 1959:40).

Lo más importante de la filosofía guaraní de la palabra sea tal vez la convicción en los mismos guaraníes de que el alma no se da enteramente hecha, sino que se hace con la vida del hombre y el modo de su hacerse es su decirse, la historia del guaraní es la historia de su palabra, la serie de palabras que forman el himno de su vida.

La palabra es efectivamente para el guaraní el objeto y el sujeto del arte, su contenido y su forma. Lo definitivo de su modo de ser está en la palabra y toda su vida se estructura para ser fundamento y soporte de palabras verdaderas. Desde la creación del mundo y del hombre que son vistos como palabras dichas y participadas, hasta la muerte de cada persona, que es valorizada como grado mayor o menor de palabra realizada, el guaraní-mbyá, por ejemplo, sólo se entiende a sí mismo en función de la palabra.

El mbyá que ha llegado a la plenitud y a la perfección, ya no muere, porque tampoco muere su palabra. Es lo que consiguen los verdaderos héroes, los hombres que han alcanzado la perfección.

Capitán Xikú obtuvo la perfección plena;
de las palmas de sus manos y de las plantas de sus pies brotaron llamas;
su corazón se iluminó con el reflejo de su sabiduría;
su cuerpo divino se convirtió en rocío incorruptible,
su adorno de plumas se cubrió de rocío;
las flores de su coronilla era llamas de rocío

(Cadogan 1959:148).

Consiguió palabras buenas, lo consiguió todo.

Por otra parte el crimen y castigo del guaraní es quedarse sin palabra. *A'èvarema, che, ijapytéperamo, naroñemongetavéima va'erã che ra y py'aguachu kuéry;* «Por lo tanto yo dejaré de inspirarle buenas palabras, dejaré de hablarle a través de la coronilla». El crimen de homicidio es tan grave, que nos deja sin palabra. «Cuando suceden tales cosas, me falta la fuerza, faltan caminos para mi palabra», *...ndach ayvu rapéi* (Cadogan 1959:118).

Cuando se hunde el espacio-tiempo, sólo se renovará mediante la palabra: *Chee, yvyra ikagã amoñe'ery jevy va'erã, amopyrõ jevy va'erã ñe'eng;* «He de hacer que la voz, la palabra, fluya de los huesos del varista, y haré que se encarne de nuevo, tome pie en este mundo la palabra, la palabra alma» (Cadogan 1959:50).

Pues bien, en este punto es donde se inserta la escritura de Roa Bastos. *Hijo de Hombre,* tomando como epígrafe esta sentencia, probablemente quiere significar que vive de esta muerte.

Redimir el decir

Cuando entre los guaraní-mbyás, alguien está enfermo de enfermedad mortal, «se debe pedir la venida de los que rediмen el decir»: *eepy a rejerure va'erã.* Y si el enfermo va a sanar verdaderamente, es decir, va a resucitar, el médico chamán escucha el siguiente mensaje: «Que éste lleve la redención del decir, que en esta forma se manifieste la divina redención del decir. Que en virtud de lo ocurrido, aquel que hizo que yo escuchara estas cosas, aquel que me las confió, obtenga grandeza de corazón; porque buscando grandeza de corazón divulgó al verdadero padre de la palabra, la angustia del alma de su compueblano» (Cadogan 1959:101-102).

Esta se me figura que es una de las tareas que se impone el escritor: redimir el decir. «Ve al encuentro de la palabra y dale nuevamente asiento...que se produzca la redención del decir». Y el escritor que dice: «Concédeme grandeza de corazón que nunca jamás se bifurcará» (Ibid).

¿Cómo lo hará? ¿Cómo no se bifurcará si ya está en la encrucijada? No ciertamente por la vuelta a lo primigenio, por la recreación de la «raza ausente» y sus arcaicas voces. La recuperación poética del «mito de los gemelos», que intentara una vez nuestro escritor, fue una fórmula no muy feliz, como lo reconoció el mismo Roa más de una vez. No es fácil hacer buen uso de los mitos, como lo mostró *El génesis de los apapokuva-guaraní* (Alcor, Asunción, 1971). Haciendo su autocrítica, Roa percibió que el mito debe ser vivido en otro nivel. «el buen uso de los mitos nos ayudará a hacer uso del lenguaje», *(Acción* 12, octubre 1971:27-29). El lenguaje en sí es la lectura de la realidad que «permite integrar el pasado, el presente y el futuro en la magnitud de un tiempo viviente en el cual el individuo y la sociedad pueden intuir en un relámpago el secreto de su identidad y plantearse sus interrogaciones fundamentales» (Ibid.:29).

Ahora bien, ¿cuál es el lenguaje de la realidad como lengua? ¿La vuelta a una especie de lengua indígena pura, no colonizada, recibida directamente de Los de Arriba? ¿O un castellano que siempre ha reclamado para sí el prestigio de «lengua culta», oficial, formal, dueña de la escritura? (Narrativa:131). Roa se coloca en la lengua mal del Paraguay: en el texto ausente. Y es en ésa donde se redime el decir, para convertirse en historia de futuro, es decir, creación.

Hay en Roa, por momentos, un desalentado mirar sobre lo que sería el panorama de la cultura en el Paraguay, como si ésta estuviera herida de muerte antes de haber engendrado sus mitos fundamentales, como si ella se estuviera alimentando de eso que comen los muertos y que si comen los vivos mueren, y que es la nada. *Mba'epa umi omanova ho'uva, ha iokoveva ho'uro ojukáva ichupe? Mba'eve...Aipo la nada nadaje...* Pero asume esta situación con tanta verdad que le da la importancia de un mito generador de sentido. Las nadas de la situación diglósica serán las estrías que reverberan en la cultura y en las lenguas mestizas...el texto ausente que sigue subsistiendo en la oralidad. «Y es este elemento de la cultura oral el que provee la base de un equilibrio posible entre escritura y oralidad para los textos de imaginación.

En ella, pues, en la lengua de la cultura oral, es donde está inscrito, es de donde emerge, ese texto primero que se lee y que se oye a la vez en sus elementos de significación más fónica que alfabética» («Narrativa»:131).

Roa desconfía de la escritura, como desconfiaban aquellos viejos indios guaraníes que ya por el año de 1614, confrontados con los misioneros jesuitas, «sembraron por todo el Paraná que éramos espías y sacerdotes falsos y que en los libros traíamos la muerte», sospecha que extendieron también a las imágenes pintadas *(Cartas Anuas* II:24). Y aquello del muchacho también guaraní que, cuando vio que «el padre rezaba por el libro que tenía en las manos, hizo concepto que el Tupãquatia, que así llaman al libro o papel, le descubría su traición, porque ha concebido que, cuando ven que nos comunicamos por cartas, que ellas nos hablan y nos revelan lo que está secreto y adivinen lo por venir» *(Cartas Anuas* II:337).

No por acaso un sabio guaraní había dicho al propio Cadogan: «para aprender estas cosas, deberás permanecer un año conmigo en la selva...Dejarás de leer, pues la sabiduría de los papeles te impedirá comprender la sabiduría que nosotros recibimos, que viene de arriba...» (Cadogan 1969).

Aunque la historia de la literatura en el Paraguay no es ni muy larga ni muy densa, no deja de manifestar con cierta agresiva ingenuidad su constante pretensión reductora, catequética y leguleya, haciéndose instrumento de la *karai ñe ë*, la lengua del señor.

Si esto es así, ¿cómo escribir un texto que no sea un acto más de escritura, inscrito en «la fatalidad del lenguaje escrito» *(YES*:467), y fortaleciendo todavía más el proceso diglósico?

La fórmula ha sido repetida con cierta frecuencia por el mismo Roa. «Partir de la realidad...escuchar y oir antes los sonidos de un discurso oral informulado aún pero presente ya en los armónicos de la memoria» («Narrativa»: 129-130). Pero, ¿qué significa esto?

Ahí es donde entra la obra roabastiana, como proceso y como un todo.

¿Qué es ese «hijo de hombre», primer capítulo de la novela y tema mayor de toda la escritura de Roa, sino la metáfora de la diglosia en el Paraguay: «una inversión de la fe, un permanente conato de insurrección» de los signos? Roa Bastos, al igual que el leproso Gaspar Mora, «hizo su trabajo...¡Es un hombre que habla! ¡A Dios no se le entiende..., pero a un hombre sí!...» (HdH:37). Al final, ya no se trata tanto de si el Cristo del pueblo entra o no en la iglesia, sino quién será el dueño de esta palabra, quién la «bendecirá».

La historia lingüística del Paraguay es la historia de un conflicto lingüístico en busca de síntesis. Oficialmente se quiere encontrar la metáfora de esta síntesis en el bilingüismo, cuando el guaraní y la oralidad son acogidos bajo el manto protector de la institucionalidad escrituraria. El proceso es tanto más sutil cuanto no hay ninguna negación de la otra parte, cuando esa otra parte escucha incluso palabras de cariño, pero es apenas consentida como registro menor.

El guaraní y la oralidad han sido en el Paraguay objeto de sucesivas reducciones. Y de todas ellas la reducción a escritura es la figura más ingenuamente ambigua. La reducción a escritura, a gramática y diccionarios, para en fin producir textos escritos que serán catecismos y sermonarios, descubre la innegable intención de conquistar la lengua. En el Paraguay, el conquitador político, pero sobre todo el conquistador espiritual, no reclaman para sí el dominio del castellano, sino el dominio del guaraní; se pretende hacer del guaraní, al mismo tiempo, una lengua indígena y coloquial. El guaraní paraguayo sería esta síntesis, oficialmente bendecida, pero popularmente crucificada. En guaraní no hay propiamente una tradición de escritura, aunque haya escritos en guaraní por lo menos desde 1585, cuando fray Luis Bolaños tradujo el «catecismo breve para los rudos y ocupados», del Concilio de Lima, en páginas que pueden ser consideradas el acta fundacional del guaraní paraguayo, que nacía así en tan dudosa matriz de traducción-traición. Desde entonces, la escritura ha intentado posesionarse del guaraní, sin conseguirlo, y no porque no se dispusiera de los elementos técnicos para hacerlo, sino porque la oralidad se ha resistido a ser dominada por este medio. Pero no sólo a través de la escritura, sino también mediante otros dictados. El padre Antonio Ruiz de Montoya, en tiempo de las famosas reducciones-misiones, en los siglos XVII y XVIII y el padre Fidel Maiz, en el pasaje del siglo XIX al XX, *(HdH:*44) procedieron a un tipo de reducción, que consiste en querer convertir el *ava ñe ë* en *tupã ñe ë*, en una pretensión de absoluto inadmisible, porque se vuelve apenas «memoria retórica de lugares comunes...Todo el lenguaje castellano y guaraní, o su mezcla, ha sido «evangelizado», ha quedado prisionero del Santo Sepulcro» *(HdH:*220-221).

Roa Bastos hace de esta situación el principio de su escritura, cuya finalidad será la de destruirse en el mismo acto de nacer. Y para ello acudirá a una aatrevida osadía: «la letra se subordina al espíritu, la escritura a la oralidad» *(HdH:*8).

Escritor guaraní en castellano

El acierto del trabajo está en haber asumido la oralidad en la escritura, el guaraní en el castellano, naturalizando la escritura mediante la oralidad y sometiendo el castellano al guaraní, pero no a través de una nueva conquista sino a través de un diálogo de sistemas. Roa sabe que la historia de la lengua en el Paraguay está dominada por la reducción y el dictado, tanto cuando se trata del uso del castellano como cuando se trata del uso del guaraní. De ahí que su escritura se imponga la tarea de decir no solamente la libertad, sino decirla libremente. Por esto su palabra se dice a favor de los indios y de los campesinos libres, en quienes ve el modelo del buen decir, pero se dice también en formas indígenas y campesinas. Cuando leo a Roa Bastos, resuenan en mis oídos las palabras y el modo de proferirlas que he tenido el privilegio de escuchar en los *aty guasu*, en las asambleas indígenas, en un largo *ñembo'e*,

ese canto oración de la fiesta, en un discurrir de *ñe ë porã tenonde,* esas hermosas palabras primeras con las que se cuenta un mito. Esto es lo que quiero hacer pasar a través de su prosa la obra de Roa.

Escritor paraguayo, porque es escritor guaraní en castellano. Con ello la autonomía de pensamiento guaraní histórico se mantiene y se desarrolla en una lengua castellana que se enriquece con nuevas posibilidades.

El Verbo universal
sólo habla dialecto
decía teológicamnte el obispo Pedro Casaldáliga.

En Roa Bastos el castellano manifiesta aquella potencialidad profundamente cervantina, que consiste en dialectizarse con un acento de voz tan propio que se hace universal, pues todos nos sentimos capaces de hablarnos en él. Hay textos que nos lo dicen todo; hay textos que nos llevan a decirnos desde lo más hondo e íntimo. Por ello el texto ausente está ahora representado en esa metáfora siempre abierta. Roa Bastos supo perder su vida de escritor en un acto de mero compilador y rescatador del decir, para decirse en innumerables, dispersos, presentes y futuros lectores que gracias a él redimen su propio decir. Únicamente así, lo que fue escrito una vez, puede renacer muchas veces.

Bartomeu Meliá S.J.

Referencias bibliográficas

BAREIRO SAGUIER,RUBÉN: *Augusto Roa Bastos* Montevideo Trilce, 1989.

CADOGAN, LEÓN: *Ayvu Rapyta; textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá.* São Paulo, Boletim n.227 da Fac. de Filosofia, Ciencias e Letras da Univ. De *São* Paulo, Antropologia 5, 1959.

CADOGAN, LEÓN: «Historia del pájaro azul», *La Tribuna,* suplemento dominical, 16 de marzo 1969.

CARDIEL, JOSÉ: *Declaración de la verdad.* Buenos Aires, 1900.

MELIÁ, BARTOMEU: *La création d'un langage chrétien dans les Réductions des Guarani au Paraguay.* 2 vols. Univ. de Strasbourg, 1969 (Thèse mimeogr.)

———«Del buen uso de los mitos», *Alor,* 2a. época, 1971:8-17.

——— *El Guaraní conquistado y reducido.* Asunción, Centro de Estudios Antropológicos, 1986 (2a. ed, 1988).

ROA BASTOS: *Hijo de Hombre,* Asunción, El Lector, 1987. (Citado: *HdH).*

——— *Yo El Supremo.* Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1984. (Citado: *YES)*

———«La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual», en Saúl Sosnowski (comp.), *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana.* Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986: 117-138. Publicado en *Revista Paraguaya de Sociología,* XIX, 54, Asunción 1982. (Citado: «Narrativa»).



En Buenos Aires, años 60.
Foto Alicia D'Amico

Simbiosis, repeticiones: los registros de la memoria

Esta *literatura sin pasado* plantea, en primer término, el compromiso de rescatar esa literatura ausente, la memoria de esos textos borrados, destruidos, antes aún de que fueran escritos.[1]

A este trabajo le interesa subrayar la manera como está articulado el problema de la memoria en las narraciones de Augusto Roa Bastos. El caso paradigmático que se ha elegido es el de «Nonato» que se analiza en confrontación con otros de los cuentos incluidos en el volumen *Moriencia* [2]. En este sentido, «Moriencia» (el primer cuento de la serie) puede servir para ilustrar una memoria actualizada en un sentido inverso a la de «Nonato»[3]. En principio y, adelantándonos a algunas notas del estudio, se puede reflexionar, por un lado, sobre la memoria como aquello que involucra una mediatez respecto de lo ocurrido (lo que se recuerda) y de allí las ver-

[1] *Véase Augusto Roa Bastos, «La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual», en* Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana, *ed. Saúl Sosnowski (Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986), pp. 128-129. El mismo texto de Roa Bastos se encuenta en Augusto Roa Bastos:* Actas del Coloquio Franco-Alemán, Düsseldorf, 1-3 de junio de 1982, *ed. Ludwig Schrader (Tübingen: Niemeyer, 1984), pp. 1-11. Hay algunas diferencias entre los dos textos.*

[2] *Augusto Roa Bastos,* Moriencia *(Barcelona: Plaza & Janés Editores, 1984). Todas las citas subsiguientes hacen referencia a esta edición. Hay alguna reflexión sobre el problema de la memoria tal como aparece en los cuentos de Roa en Enrique Marini Palmieri,* Apuntes para la lectura de la «Antología personal» de Augusto Roa Bastos *(Paris: Service des Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1985), pp. 44-48 y 51-61.*

[3] *Se trata, por supuesto, de dos casos paradigmáticos. Es claro que pueden aducir otros ejemplos, como «Borrador de un informe», «El y el otro», «El aserradero» —y salvando las diferencias entre unos y otros—. La confrontación de perspectivas diferentes desde el punto de vista de la narración —como así también el doblaje de los textos—, ha sido ya bastante estudiada. Véanse al respecto, las agudas reflexiones de Alain Sicard en su «El texto y su doble en algunos incipit de* Moriencia *de Augusto Roa Bastos», en* Augusto Roa Bastos: Actos del Coloquio..., *ed. cit, pp. 59-67; también Carlos Pacheco, «La binariedad como modelo de concepción estética en la cuentística de Augusto Roa Bastos», en* Las voces del karai: estudios sobre Augusto Roa Bastos, *ed. Fernando Burgos (Madrid: EDELSA, 1988), pp. 155-162; asimismo y en el mismo volumen, véase Mercedes Gracia Calvo, «El punto de vista y la perspectiva en los cuentos de Augusto Roa Bastos». Pueden además consultarse las reflexiones de David William Foster en su* Augusto Roa Bastos *(Boston: Twayne Publishers, 1978), especialmente las pp. 69-90.*

siones disímiles sobre los hechos; por otro lado, el cuento «Nonato» ejemplifica un movimiento que diluye la memoria presente en la mayoría de los cuentos (aquí representada por la memoria de la madre del protagonista) en el recuerdo que se identifica —por así decirlo— con el hecho sucedido. El registro de simbiosis que se manifiesta en este cuento es el que me interesa destacar.

A la proliferación de versiones que se ofrecen al lector respecto del hecho de la muerte de Chepé Bolívar en «Moriencia»:

—Chepé murió cuando llegaron las tropas el año de la creciente grande. Murió en el tiroteo.
—No murió de bala —digo—.
—Hubo quien dijo que del susto por la balacera y hubo quien dijo que de una bala perdida. Pero eso no fue verdad; tiene razón usted. El telegrafista murió porque ya tenía que morir nomás. Había estado esperando su muerte demasiado tiempo. (pp. 18-19)

se opone la unicidad de lo que se cuenta en «Nonato». El hecho que se recuerda es siempre el mismo hecho:

Lo que sí cuentan son esos recuerdos de antes de nacer, que no salen ni por descuido de la memoria, de puro porfiados. Ahora que lo que para usted son recuerdos, para mí no lo son; lo que para usted ha sucedido *una vez*, para mí vuelve a suceder una y otra vez, de la misma manera, sin descanso. (p. 28)

El personaje refiere una y otra vez la misma escena de violencia: la llegada de los soldados, la muerte del loro, la violación de la madre embarazada. Su relato está enmarcado por la frase temporal, «(t)odas las mañanas» (p. 28): algo que «sucede» todos los días y que no deja de pasar. El pasado está aquí siempre presente; es presente, o mejor, presencia.

La historia de Chepé Bolívar subraya los hiatos que inaugura la memoria en el relato de los hechos, la variación que impone la fragmentariedad —por la lejanía temporal respecto de los hechos— de todo recuerdo[4]:

La vieja palabrera lo mezclaba todo ahora, con el apuro de que se le fueran a enfriar los recuerdos; con el antojo de querer parar tal vez la vida que también a ella se le iba por la boca en contar la larga muerte de Chepé Bolívar. (p. 21)

Un poco más adelante, incluso el narrador mismo refiere:

Eso [el maestro destejiendo solo la hebra negra del no-ser] lo pienso ahora. Puede que no sea así; que a mí también me está traicionando la memoria. (pp. 21-22)

Por el contrario, el personaje de «Nonato», para el cual el recuerdo no está distanciado, ni tampoco constituido a partir de la pérdida, afirma:

Con todo respeto le digo que para mí eso [acordarse de lo que le ha sucedido a uno mismo; desde que se tiene uso de razón] no es recordar sino olvidar. Yo no recuerdo esas cosas con la razón; usted misma dice que soy medio ido de la cabeza. Yo siento esas cosas en la punta del ombligo; aunque cierro los ojos las veo: *están ahí*. (p. 32)

[4] *Para una interpretación lúcida sobre la memoria «colectiva» en tanto falsificación en Moriencia», véase el libro de David William Foster,* Augusto Roa Bastos, *ed. cit., pp. 71-73. Desde otro ángulo, es posible señalar una confluencia, sin embargo —y salvando las distancias entre los relatos—, entre los personajes de los dos cuentos mencionados. Tanto Nonato como Chepé no son capaces de olvidar. Chepé «muere» en el momento de su confrontación con las tropas: «No durmió un sólo día desde entonces. La víspera de la muerte le duró veinte años». (p. 21) Este hecho (que se repite en otra variante en el relato «Cuerpo presente» —otra versión de la muerte de Chepé—, p. 63 y pp. 68-69), simboliza la imposibilidad de olvidar, de descansar de la violencia del recuerdo. La memoria de Chepé sugiere, desde este punto de vista, la antípoda del recuerdo en tanto olvido (la transformación del hecho en innumerables variantes alejadas siempre del hecho «original»).*

Ausencia de olvido (o de recuerdo como pérdida —y en la punta del ombligo—[5] sensorial de los hechos pasados a los que se denomina «cosas», «asuntos» (p. 31). Acaso, ausencia de razón y de ahí el nombre que le han dado al personaje: «Nonato» (p.27). Sobrenombre cruel que hace eco a las otras afirmaciones que, supuestamente, profiere la madre respecto de él: «temático», «cabeza hueca» (p. 25), «zonzo», «chico destetado al apuro» (p. 29); «medio ido de la cabeza», «rebotado» (p. 32); etc. Estupidez y compulsividad a repetir se unen en el personaje de acuerdo con la descripción que éste nos da de las palabras de su madre.

Aunque hagamos caso omiso del discurso del otro (la madre), referido por el personaje-narrador, es obvio el hecho de que su vida se configura como repetición de lo mismo. Obstinación de los recuerdos (que asumen la materialidad de «cosas», «asuntos», no fragmentos de algo perdido para siempre) que tiene su homólogo en los gestos casi rituales que lleva a cabo Nonato una y otra vez: el redoble de su tambor (p. 25; p. 27, p. 29, p. 30); su inmersión en el agua para «oir pasar el retumbo del tren» (p. 27 y al final p. 35); los coscorrones que recibe de la madre (p. 31) y que él mismo repite (en otra variante) golpeándose (p. 31); su miedo a los recuerdos que se comen a los bichitos de luz que él colecciona (pp. 26-27)[6]; su mirar al sol para «quedar(se) ciego del todo» (p. 27)[7] cuando la madre se va al pueblo. No en vano la narración está dada en el tiempo presente; tal artificio confiere a los hechos que se refieren la cualidad de lo repetido, por habitual[8].

Repeticiones que confirman lo mismo versus las repeticiones del relato sobre Chepé Bolívar que terminan por alterar el hecho: transformar la cobardía en heroísmo[9].

[5] *Extrapolando estas afirmaciones al plano psicoanalítico, podrían afirmarse un par de cosas. Por un lado, es obvio (véase más abajo) que el personaje, al permanecer unido a la escena de violencia —y de violación—, sigue unido a la madre. Los ejemplos que pueden aducirse respecto de esta simbiosis son numerosos: el arrepollarse en «lo feliz» de los recuerdos, p. 27, también presente en la p. 30; el encerrarse en el «socavón del barranco», p. 27 y en pp. 29-30 —en otra variante—; las alusiones a la vida intrauterina, p. 27, 29, 30 —dos veces en esta página—, 32. Por otro lado, este hecho, determina su necesidad de volver —metafóricamente— al claustro a través de la final inmersión en el agua del río, pp. 34-35.*

[6] *Este elemento está presente en el temprano cuento de Roa Bastos, «Lucha hasta el alba». Véase* Antología personal *(México: Nueva Imagen, 1980), pp. 187-194, especialmente pp. 188-189. El texto ha aparecido en ediciones anteriores.*

[7] *Véase la similitud entre este gesto del personaje y el del cuento «Bajo el puente», p. 49: «Estoy tendido en la arena, boca arriba, para que el sol me coma los ojos». En ambos casos, la violencia del hecho, la violación («Nonato»), la de la posible castración («Bajo el puente»), determinan la decisión del personaje de volverse ciego para no asistir a la repetición de lo mismo (el hecho que lo ha llevado a esa situación). Es evidente el entrelazamiento temático, estructural, etc, de los distintos cuentos de la serie, hecho que ya ha sido notado por la crítica en repetidas ocasiones. El autor mismo declara que los cinco primeros («Moriencia», «Nonato», «Bajo el puente», «Ración de león» y «Cuerpo presente»), «(f)orman parte de un ciclo en curso que ha acabado por desbordar en una novela, aún inconclusa [Contravida]».* (Moriencia, *ed. cit., p. 13.*

[8] *Nótese que los «recuerdos» de Nonato se refieren siempre en tiempo presente; la madre —para la cual lo sucedido está ubicado en la dimensión del pasado— emplea, en cambio, el tiempo imperfecto (pp. 32-33). El único momento de la narración en que el personaje emplea el tiempo futuro (o la perífrasis de sentido futuro) se actualiza al final. El momento de la muerte se configura así, para él, como la posibilidad de cambio (de cierre de la repetición) y de ahí el futuro.*

[9] *Véase al respecto, David William Foster,* ibid., *pp. 69-73.*

En «Nonato» nada cambia, porque la memoria no transforma los datos sino que los mantiene inalterables. El recuerdo-episodio permanece siempre idéntico, totalmente indiferente (y desasido de) toda posible represión que pueda ocultarlo, al menos temporalmente. Y allí, moriencia: muerte y memoria unidas de manera que lo que se recuerda es muerte por causa de persistencia, por causa de su igualdad. Lentitud del padecimiento de los hechos para aquéllos en los que no puede existir el olvido. La única posibilidad para que esto ocurra y se actualize el cambio (la metamorfosis que es pérdida del hecho), es la muerte final[10].



Todo el relato está dado desde la perspectiva de un narrador-personaje que no puede dialogar con el otro (la madre), y que éste le impide hablar sobre el recuerdo. Matar el rcuerdo es aquí matar el diálogo, y a la inversa. El que habla se habla a sí mismo, le habla al sordomudo del pueblo (pp. 27-28), le cuenta sus recuerdos a las paredes, a los objetos mudos:

(M)e quedo hablando conmigo mismo para adentro. (...) Me abrazo a la pared, aplasto la boca contra el revoque y las siento moverse en el aliento con gusto a cal, a cucarachitas rubias. Yo las masco un poco y las dejo subir rengueando. (p. 25)

El único destinatario deseado de la interlocución es la madre que lo silencia: la depositaria real del hecho. El otro, el que habla, no debe recordar; lo que recuerda no debe pertenecerle porque le ha pasado al cuerpo que le albergaba. El recuerdo, en la opinión de la madre, es intransferible, no puede pertenecer ni ser reavivado por la voz del otro —del hijo—, del que no tenía voz (lenguaje) antes de nacer. Ella ha decidido reprimir (silenciar/transformar) el hecho y, al hacerlo, cancela la fidelidad del recuerdo como hecho (p. 25, p. 26, p. 29, p. 31, p. 32). La diferencia entre las dos memorias anula la posibilidad del diálogo[11].

La materialidad del recuerdo en el niño excluye la virtualidad de la interlocución. Exclusión del otro en el hecho; no participación: silencio. La cancelación del posible diálogo sobre la base del recuerdo-hecho, tiene su homólogo en la anunciada muerte del personaje que volverá así a la masa indiferenciada del recuerdo sin nombre (la nada).

Moriencia: morir-recordar, pero también en el sentido de silenciar lo que no acaba de nacer o lo que nació antes de tiempo. Silencio de lo nonato: de lo que alberga recuerdos que no puede olvidar porque proceden de una instancia anterior a la vida. ¿Puede hablar o recordar el (lo) que no ha nacido? ¿Puede hablar Chepé Bolívar, que está ya muerto (aunque no ha acabado de morirse, como pasa —*mutatis mutandis*— con los personajes de *Pedro Páramo*)? Muerte lenta o salida lenta hacia la vida: nadie quiere escuchar un pasado que ha sido, nuevamente, «nonato», el que debe volver al agua de donde salió, el silencio de las abejas:

(M)e voy al socavón, a encerrarme en el doble retumbo del tambor y de la correntada. Por un agujerito de la cueva entra un rayo de sol, metiendo en lo oscuro un coco-

[10] *Véase la nota 8. Se trata, en efecto, de una memoria a contrapelo de la del Supremo. El poseer un «archivo» perfecto de los hechos no detenta poder sino pura impotencia. El pasado se padece en un presente ilimitado, de recuerdos que son «los perros flacos de la memoria» («Bajo el puente», p. 47), siempre presentes sobre la huella de lo que se fue.*

[11] *En algún sentido «Nonato» podría verse como una alegoría del Paraguay —e, incluso, de Latinoamérica—. Países sujetos a una lenta muerte —repetición de lo mismo— y que, a la vez, siguen intentando salir hacia la posibilidad de otra vida. Tierras no nacidas todavía, que no acaban de comenzar su «historia», cuando comienzan a sufrir la repetida devastación. Véanse las afirmaciones hechas por el autor en el ensayo antes citado, «La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual», ed. cit., pp. 119-138. En todo caso, la memoria que aquí opera es la del recuerdo marcado por una violencia originaria, presente antes del nacimiento. Podría extrapolarse este sentimiento de Roa al que se encuentra presente en los textos de Octavio Paz (en especial* El laberinto de la soledad *y* Posdata) *y de Carlos Fuentes (sobre todo* La muerte de Artemio Cruz). *En el origen de México está la violación, la sangre que sólo repite la otra sangre de la historia precolombina.*

tero patas arriba, las olitas del río brillando boca abajo, en lugar del cielo, sin volcarse. Igual que cuando yo estaba guardado en usted y miraba por sus ojos; una larva solita en el panal oyendo gotear la miel del otro lado. (pp. 29-30)

La asesoria como fidelidad a los hechos sucedidos sólo sobrevive a merced del que tiene que morir —o ya está muerto, como Chepé—. Porque se trata de un recuerdo cercano al origen —a los hechos— es que se enlaza con la muerte. Entre lo que va de uno (Nonato) al otro (la madre), entre el hecho (violencia y violación) y su recuerdo desviado por parte de la madre; entre el deseado olvido (o su represión) y la repetición fiel (o los «tambores» del recuerdo), la vida no va a nacer.

De ahí que en este relato, la posibilidad de la narración —de la voz que actualiza el recuerdo— a través del lenguaje, esté problematizada. Y que la virtualidad del lenguaje se realice por medio de un silencio (represión, murmullo) confrontado al ruido (el de los tambores, los truenos, la correntada). La represión, el mascar, «cuchichear» (p. 25) las palabras, como los golpes que se reciben, se contraponen a la obnubilación (=otro silencio) producida por una masa desordenada de sonidos. El lenguaje es aquí, y elocuentemente, figura de la muerte.

Extraña paradoja que presenta el relato: un lenguaje que es muerte pero no por ser escisión respecto de su objeto sino justamente por la razón contraria[12]. La simbiosis con los hechos (la violencia de los soldados) que se refieren, es muerte porque reitera la identificación con la madre, la instancia anterior a la vida separada[13]:

Porque lo que a mí me derrite de gusto y me cura es hablar de esas cosas de antes de nacer; no para hacerla sufrir, créame; sólo para estar más juntos; me hacen sentir que vuelvo a entrar en usted hasta quedarme bien empapado de su oscuridad, arropadito en lo caliente de su angustia, sintiendo en mi cabeza el cimbrar de sus pasos que me aquietan con su propia inquietud (...).
(p. 30)

A su vez, si la simbiosis del niño con los hechos es la razón de la compulsión a repetir lo mismo, es ella la que impide el cambio. En otras palabras, la instancia de conjunción entre lo uno y lo otro, entre lo real y la palabra que lo refiere, cancela la posibilidad de la metamorfosis de lo vivido en recuerdo (falsificación).

Recuerdo que no es olvido: no se recuerda para borrar, cambiar; se recuerda para repetir —representar— siempre lo mismo. El tiempo no ayuda en tanto no puede imprimir su ingrediente de modificación. El hecho se mantiene idéntico, o mejor, se consolida una y otra vez por obra de la repetición. Es por ello que los recuerdos son «parecidos a grandes pájaros cluecos empollando los otros recuerdos más chicos de después» (p. 26): siempre presentes, siempre llenos, siempre dispuestos a re-gestarse, a representar el nacimiento de lo mismo.

Y es, asimismo, por esta razón que los recuerdos «se arrastran como con hambre y empiezan a comer los bichitos [de luz] hasta dejar el frasco vacío» (p. 27). Nuevamente plenos y visibles al haber consumido la luz: los recuerdos que son «cosas» se comen la vida porque son la vida. Lo real y el recuerdo son uno. De ahí la imposibilidad de un espacio (o de un tiempo) para otra cosa que no sea esto que se repite.

[12] *Véase Jacques Lacan* Escritos 1 *(México: Siglo XXI, 1984), pp. 265-278; asimismo, Anika Rifflet-Lemaire,* Lacan *(Buenos Aires: Sudamericana, 1986), sobre todo las pp. 97-113. La exegésis de Lemaire tiene como centro la discusión en torno a la categoría de lo simbólico (= el orden del lenguaje de acuerdo con Lacan) como aquello que conlleva la escisión del sujeto respecto del objeto.*

[13] *Simbiosis que es también muerte porque anuncia la vuelta al claustro (metafóricamente): otra figura —esta vez total— de lo* mismo .

Compulsividad del recuerdo que parece no estar pasado por la mediación de lo simbólico (aunque se refiera por la palabra). Identificación, entonces, del ser con lo que está antes del lenguaje: si no existe la distancia (=si el recuerdo representa los hechos sin cambiarlos), el lenguaje sólo puede ser una suerte de silencio que evoca el estadio anterior a su actualización (=la instancia sin lenguaje). De ahí, acaso, que lo que se dice en el relato sea incomunicable, de ahí que el otro no pueda más que responder negando, silenciado. Se niega la fidelidad del recuerdo, la posibilidad del no-cambio, para poder seguir viviendo (olvidando). Porque la madre vive gracias a la represión, gracias al olvido; su hijo debe de haber nacido muerto.

Silenciar la voz sería también matar lo que va a nacer: Nonato no ha nacido porque carece de identidad propia; no puede hacer uso de un lenguaje que en la apropiación de cada hablante, lo confirma como *otro*. Se es uno porque se es (se puede ser) otro a través de la palabra que refiere a cada persona. Se posee identidad porque se puede falsificar, cambiar, distanciarse. La narración hecha en los términos de Nonato nos devuelve una y otra vez a la imagen de lo que no ha nacido o que está ya muerto.

Si la palabra sólo repite el hecho sin que medie la escisión entre lo uno y lo otro, si el ser está todavía unido a la madre, no existe el espacio necesario para la ocurrencia del diálogo. Es la fusión con lo mismo, la estructura de repetición —que no es nunca *diferenciada*— lo que hace que el lenguaje sea «silencio». La posibilidad de la interlocución aparece aquí unida a la necesariedad del olvido.

La narración que es incapaz de articularse dentro de la instancia distanciada del recuerdo, se conforma, por el contrario en la búsqueda del silencio central: lo que está fuera de la repetición de lo mismo, la muerte, símbolo de la vuelta al claustro. Eterno presente de la repetición: historia en cápsula, quizá, de Latinoamérica. Preso en el infinito malo del recuerdo, se pide (como en Donoso) la cerrazón de la muerte[14].

No es un accidente, entonces, que el recuerdo-hecho esté en el origen, la instancia previa a la salida a la vida. En este sentido el recuerdo puede constituirse en el relato como un homólogo de la muerte. La masividad con que se articula es la que anuncia, al final, la actualización de lo que no tiene límites.

Aquí está quizá la distancia mayor entre «Nonato» y el temprano relato «Lucha hasta el alba». La escritura no es en el primero, no puede ser, sustituto de la instancia paterna en el sentido en que aparece en «Lucha...»[15]. Porque mal puede sustituir el que no participa de los movimientos «desoriginarios» (de huella) del lenguaje. Nonato repite paradójicamente sin sustituir, sin desplazar lo uno (el hecho) a lo otro (su recuerdo/olvido). O, en último caso, la inanidad de la narración en tanto intento de comunicación, será la razón de su desaparición; el hijo le dejará el lugar al padre:

> (Y) sólo sé que un muerto, a quien llaman mi padre, ha entrado a compartir conmigo un lugar donde no cabemos los dos. Y sé que tarde o temprano él va a acabar sacándome de ahí. (...) Yo debo poner un contrapeso en la balanza que la hace sufrir (...). Yo quiero aliviarla a usted de una sobrecarga que la parte en dos para nada; que ha convertido su vida en sufrimiento.
> (p. 34)

[14] *Los dos casos son comparables, salvando las diferencias. Véase mi trabajo sobre Donoso. «El adiós a la semejanza», en* Inti, Revista de Literatura Hispánica, *nos. 24-25 (otoño 1986-primavera 1987), pp. 61-77, especialmente pp 68-73.*

[15] *Véase el estudio dedicado a este relato (y su realización fílmica) por Jean Alsina, Michelle Debax, Milagros Ezquerro y Michèle Ramond, «Presentación del film: La partie d'écriture:* Lucha hasta el alba *de Augusto Roa Bastos», en* Augusto Roa Bastos: Actas del Coloquio Franco-Alemán..., *ed. cit., pp. 41-57.*

O, acaso, se abandona el espacio físico para brindar el lugar que se necesita para reconstruir la historia en los términos del olvido, de una falsificación que «le ha(ga) crecer el alma» a la madre (p. 31). Así como en Donoso la escritura, en tanto proliferación de versiones, es premonición del cierre de la voz, aquí el relato no «mata» al padre, es anticipo de su propia destrucción o autodestrucción.

Como Funes el memorioso, Nonato podría oponerse a todos aquellos narradores —borgianos o no—, no confiables, impugnables, «indignos». Ambos reproducen fielmente; ambos deben morir para que la historia pueda contarse. Narrador que vive unido a los hechos, Nonato no puede referirlos sino de la manera como ocurrieron. Si hay una conjunción con la instancia paterna (=la que provee el lenguaje en la interpretación lacaniana), ésta sólo se articula en el sentido siguiente: el que *posee* los hechos no necesita del lenguaje[16]. Y de ahí que no se «muera» por vía del lenguaje sino de la vida misma.

Detentar la posición de los hechos es, asimismo, no tener identidad, conciencia histórica, otredad respecto de sí; o sea, su muerte, nuevamente. Nonato no puede «ser» su padre porque no usurpa su lenguaje: «encarna» la realidad, su violencia. Debe morir para dar paso a la narración de la (las) historia(s). Narración a contrapelo de las *1001 Noches*, en «Nonato» hay que morir para contar, para que los otros puedan apropiarse del relato.

Los recuerdos de Nonato se cancelarán para dejar el lugar al padre. Inversamente, su muerte dibuja la figura de la deseada fusión con la madre a partir de la extinción en el agua. La nada final de Nonato lo reintegrará a la transparencia de lo uno, a la memoria vacía de lo inorgánico. En ella, la ausencia de identidad, el registro de simbiosis no le será negado. Porque en la muerte, el ser nada le rescatará de su condición de pedazo agregado que no sirve, que no puede consumirse, por estar desprovisto de olvido.

El lenguaje, esto es, el «padre», suplantará al espacio de los silencios de Nonato y de los ruidos que «tamborean dentro de [él] sin descanso» (p. 35). La escritura como muerte (=la narración de lo que podrá ser recuerdo) ocupará el sitio del que no ha nacido. Narrar es muerte, entonces, en tanto aquélla incorpora la distancia implícita en el orden simbólico del lenguaje. O, en otras palabras, se muere cuando se pasa a la instancia del lenguaje, se muere para dar lugar a la historia de los hechos. El relato —la literatura— narra la muerte sin erigir en ella ese espejo del infinito del que habla Foucault[17], ese espacio siempre posible en el interior del lenguaje en donde el doble —o los dobles— articulan una repetición que se quiere como eternidad de una vida en permanente lucha contra la muerte.

«Nonato» se constituye así como la negación de esa posibilidad de apertura provista por lo simbólico. Y, por consiguiente, como imposibilidad de una infinidad suplemetaria, la de la escritura. No hay dobles aquí, no hay espejos, sólo la vacía repetición, el ruido/silencio de una contra-vida.

Lelia Madrid

[16] *Véase Jacques Lacan,* ibid.,; *respecto de la problemática presente en* Yo el Supremo, *véase Roberto González Echevarría,* The Voice of the Masters *(Austin: University of Texas Press, 1986), pp. 65-85, especialmente p. 71 y pp. 77-80.*

[17] *Véase Michel Foucault,* Language, Counter-Memory, Practice, *ed. Donald F. Bouchard (Ithaca: Cornell University Press, 1977), sobre todo las pp. 53-67.*



Buenos Aires. Años 60. Foto Alicia D'Amico

La temática en la narrativa breve de Augusto Roa Bastos

Augusto Roa Bastos además de ser el autor de las dos novelas que le han proporcionado fama mundial, *Hijo de hombre* (1959) y *Yo el Supremo* (1974), lo es de numerosos relatos cortos no tan difundidos ni estudiados como los anteriores, quizá por la poca vigencia que desde siempre ha tenido este género, pero en ningún caso porque sean cualitativamente inferiores a aquéllas. Además, las dos novelas de Roa con sus peculiares interrelaciones de materiales autónomos deben mucho al admirable dominio que de la técnica del relato corto posee este autor.

Roa ha publicado hasta la fecha un total de siete libros de relatos aparte de diversos cuentos independientes en diferentes publicaciones[1]. Ahora bien, tenemos que señalar, centrándonos en los libros, que sólo con el primero, *El trueno entre las hojas* (1953)[2], y el segundo, *El baldío* (1966)[3], estamos propiamente ante colecciones originales puesto que en los publicados con posterioridad (*Los pies sobre el agua,* 1967: *Madera quemada,* 1967 y *Antología personal,* 1980[4]) el autor apenas introduce rela-

[1] *Los relatos que no han sido publicados en ninguna colección sino de forma independiente y que hemos logrado localizar son los siguientes:*
—«Ay del solo», Hispamérica, *Nueva York, diciembre 1972, Año I, N.° 2, págs. 71-76.*
—«Penal El Paraíso», Crisis, *Bs. As., 1973, Tomo I, N.° 3, páginas 38-41.*
—«Mi reino, el terror», Marcha, *Montevideo, 15 de junio 1973, año XXXIV, N.° 1647, pág. 31.*
—«El opio de los pueblos», La bicicleta, *Santiago de Chile, agosto-septiembre 1974, pág. 13.*
—«El Sonámbulo», texto de la novela inconclusa El Fiscal, *editado en el libro* Cándido López, *Franco Maria Ricci Editore in Parma, 1976, Los signos del hombre 18.*
—«La Caspa», Quimera, *Barcelona, febrero 1982, N.° 16.*
—«El pollito de fuego» (Cuento infantil), 1ª ed., Bs. As., Ediciones de la Flor, *1979, s. págs.*
—«Los juegos 1: Carolina y Gaspar» (Cuento infantil), 1ª ed., Bs. As., Ediciones de la Flor, 1981, s. págs.
—«Los juegos 2: La casa del invierno-verano» (Cuento infantil), Bs. As., Ediciones de la Flor, 1981, s. págs.

[2] El trueno entre las hojas, *1.ª ed., Bs. As., Editorial Losada, 1953.*

[3] El baldío, *1.ª ed., Bs. As., Editorial Losada, 1966; 2ª ed. 1976, versión aumentada.*

[4] —Los pies sobre el agua, *1ª ed., Bs. As., Centro Editor de América Latina, 1967.*
—Madera quemada, *1ª ed., Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1967.*
—Moriencia, *1ª ed., Caracas, Monte Ávila, 1969.*
—Cuerpo presente y otros textos, *1ª ed., Bs. As., Centro Editor de Améria Latina, 1971.*
—Antología personal, *1ª ed., México, Editorial Nueva Imagen, 1980.*

tos novedosos[5]: tan sólo once a lo largo de esos cinco libros. Si junto a esto examinamos la procedencia de los restantes relatos, podemos comprobar rápidamente que la mayoría son originarios de *El baldío,* y porque los diferentes componentes de la realidad imaginaria (personajes, espacios, tiempos) de varios relatos de esa colección se trasfieren, como ocurre en *El trueno entre las hojas,* a varios de los textos novedosos de los últimos cinco libros, por ello, decíamos, creemos oportuno, a la hora de efectuar un estudio globalizador de la narrativa corta de Roa Bastos, agrupar bajo un mismo apartado los relatos de *El baldío* y las nuevas creaciones de las colecciones posteriores. Por nuestra parte, éste es el criterio que adoptaremos para llevar a cabo el objetivo del presente artículo, que consiste en analizar brevemente un aspecto concreto pero significativo de la narrativa corta de este autor, tal y como es la temática. Significativo porque hay en Roa no sólo un deseo de ser autor de ficciones estéticamente bellas sino, y sobre todo, de transmitir a través de ellas su compromiso con la realidad paraguaya y con el hombre en general.

Para apreciar mejor las constantes y variables temáticas que a lo largo de este corpus narrativo se producen examinaremos, en primer lugar, este aspecto concreto en *El trueno entre las hojas* y, en segundo lugar, en *El baldío* y relatos nuevos de las cinco últimas colecciones.

La temática en los relatos de *El trueno entre las hojas*

Son esencialmente dos los temas que dominan en esta colección: *La violencia y el inexorable destino del hombre.* Ambos se encuentran entrelazados, articulados, en la mayoría de los casos, sobresaliendo no obstante uno sobre otro según los relatos.

El tema de la violencia es enfocado a lo largo de los diecisiete relatos que componen esta colección desde diferentes ángulos. En «Carpincheros», «El viejo señor Obispo», «Regreso», «Esos rostros oscuros», «El prisionero», «La tumba viva» y «El trueno entre las hojas», queda manifiesta una *violencia física,* sinónima de explotación humana, ejercida por los mediadores del poder político y económico. De todos los relatos anteriormente mencionados es en «El trueno entre las hojas» donde la violencia física surge como tema central, cobrando una gran intensidad dramática.

No someterse a ese poder que esclaviza, abusa, comete injusticias y arbitrariedades es buscar la agresión física, la cárcel o incluso la muerte. Pero a pesar de ello, los personajes que en estos relatos sufren esa violencia física adoptan, exceptuando en «Esos rostros oscuros» y «La tumba viva», una posición activa ante el poder esclavizador, empleando lo que Ariel Dorfman denomina la *violencia vertical y social* [6]. Pero esta violencia es sistemáticamente abatida por los opresores que poseen armas, dinero y el respaldo del poder gubernamental. Después de la sublevación, el espacio social

[5] *Los relatos novedosos son en* Los pies sobre el agua: *«Niño-Azoté», «Ajuste de cuentas» y «Nonato». En* Madera quemada: *«Kurupí» y «Bajo el puente». En* Moriencia: *«Moriencia», «Ración de león», «Cuerpo presente» y «Juegos nocturnos». En* Cuerpo presente y otros textos: *«Cuando un pájaro entierra sus plumas». Y en* Antología personal: *«Lucha hasta el alba».*

[6] Imaginación y violencia en América, *Barcelona, Anagrama, 1972, pág. 19: «Los personajes, al darse cuenta de que son víctimas, se rebelan contra la sociedad que ha creado su situación, usando la violencia como una forma de liberación colectiva.»*

permanece intacto, igual que al principio aunque la esperanza en un mundo mejor permanece viva gracias a la lucha y también a la muerte de héroes como Víctor Saldívar («El prisionero») o Solano Rojas («El trueno...»).

La violencia física produce violencia social, desencadenándose así una lucha encarnizada entre los dos espacios sociales (opresores vs. oprimidos) que integran la realidad representada de estos relatos[7].

En «Esos rostros oscuros» y «La tumba viva» está presente, como más arriba mencionamos, la explotación humana, pero ésta sólo se fabula como telón de fondo del tema o idea central que es, en el primero de estos relatos, *la sexualidad morbosa* llevada hasta su último extremo: la violación deshumanizante y brutal, y en el segundo, el tema del destino justiciero que proyecta premeditadamente su fatal venganza.

La violencia extendida como *abusos de poder* surge en «El viejo señor Obispo» y «Audiencia privada»: en el primero en tanto que subtema junto a la violencia física y social, como anteriormente observamos, y en el segundo como tema central. En ambos casos se pone de relieve la corrupción de los miembros que no ostentan el poder político, económico y social del país, que no vacilan, aprovechándose de su cargo respaldado por las armas, en sobornar a particulares o apropiarse de proyectos beneficiosos para la comunidad.

Otra perspectiva de la violencia es la que domina temáticamente en «Mano cruel», «Cigarrillos Máuser» y «Galopa en dos tiempos». En estos relatos hallamos lo que podríamos llamar una *violencia psicológica*, que consiste en el dominio moral ejercido por seres malvados y depravados sobre personas inocentes y sencillas. El personaje que actualiza en cada uno de estos relatos el papel de victimario posee características que simbolizan la eterna maldad humana, por lo que a través de ellos no sólo se narra una acción individualizada, única, sino la continua imposición del mal sobre el bien. El dominio del mal trunca la vida de inocentes que sólo sobreviven físicamente.

En cuatro de los diecisiete relatos de esta colección: «La excavación«, «El Karuguá», «La gran solución» y «El prisionero», está presente la *violencia bélica* ya que en ellos se ficcionaliza la Guerra del Chaco (1932-1935), contienda bélica entre Bolivia y Paraguay[8]. En «La excavación» se hace referencia directamente al absurdo de esa violencia disfrazada de patriotismo que sólo sirvió para que pueblos hermanados por su génesis y por sus sufrimientos siguieran matándose como desde el principio de la colonización por intereses ajenos a los suyos[9]. En «El prisionero», donde también se señala aunque metafóricamente la implicación de las compañias petroleras[10], y en «El Karuguá» se fabula el sentimiento que las atrocidades y violencia de la guerra provocó en los excombatientes. Estos al regresar del «infierno» a sus lugares de origen se sienten impelidos a luchar por un mundo mejor. Este ánimo es el que se apodera en «El prisionero» de Víctor Saldívar, y en «El Karuguá» de Aparicio Ojeda, aunque cada uno lleve a cabo su deseo de diferente modo: el primero mediante una violencia vertical y social; el segundo a través de una violencia irracional, no lanzada hacia el opresor, sino hacia todo aquel que no participe en sus aspiraciones y acciones.

[7] *Vid. Vila Barnes, Gladys:* Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos, *Madrid, Orígenes, 1984.*

[8] *Esta conflagración se inició aparentemente debido a problemas territoriales, pero bajo el reclamo patriótico subyacían los intereses de dos grandes compañías petroleras extranjeras (la Standard Oil de New Yersey, asentada en Bolivia, y la inglesa Royal Dutch Shell, en Paraguay) que creían en la existencia de yacimientos en la zona del Chaco. De la contienda salió vencedor Paraguay, pero con una baja de más de 36.000 personas y un coste de 124 millones de dólares. Vid. García Alvarado, J.M. y Gutiérrez Puebla, J.:* Paraguay, *Madrid, Ediciones Anaya (Biblioteca Iberoamericana, N.º 65), 1988, págs. 43-46. Arjona Colomo, Miguel:* Historia de América, *Vol. II, Madrid, E.P.E.S.A., 1976, págs. 132-133.*

[9] *«La excavación», págs. 73-74 de* El trueno entre las hojas, *2ª ed., Bs. As., Editorial Losada, 1961.*

[10] *«El prisionero», pág. 170 de* El trueno... *Op. cit.*

Por otra parte «La gran solución» es una sátira contra la burguesía paraguaya que observaba y criticaba, gracias a su dinero e influencias, los avances y retrocesos de la Guerra del Chaco tranquilamente desde sus casas, mientras la clase campesina luchaba y moría. Este relato supone por su carácter humorístico e irónico una excepción dentro del corpus narrativo de Roa Bastos, puesto que, si bien, la ironía es una característica estilística de su narrativa, ningún otro relato es concebido totalmente en este tono.

Y por último, también se manifiesta la violencia en «Pirulí» y «La rogativa». En el primero, surge una *violencia horizontal e individual* [11]; ejercida por un individuo indiscriminadamente. El niño Pirulí, protagonista de este relato, se siente impulsado a causar daño a sus semejantes porque ésa es la única salida que sabe y puede hacer por escapar de la monotonía que impone la vida en la selva y los esteros. Por ello, considerada más profundamente, su violencia no representa la maldad por la maldad, sino que es una forma de rebelión contra el sistema que le oprime, aunque en vez de estar dirigida hacia él es lanzada contra cualquier persona o grupo de personas que odia. Por su parte, en «La rogativa» hay dos manifestaciones de violencia: una originada por el destino devorador, implacable, entendido como fuerza telúrica que precisa de la vida de inocentes, de víctimas propiciatorias para destruir el maleficio que pesa sobre la comunidad. Otra, provocada por el ambiente tenso, infecto, que el pueblo entero respira ante la sequía que padece.

Por otra parte, junto al tema de la violencia y en relación con él, está presente el *tema del destino*. En la mayoría de los relatos mencionados anteriormente la violencia surge como la imposición de un destino cósmico y fatal, que tiende sus redes sobre los hombres para que no cese la eterna lucha entre el bien y el mal. Esta noción está ya sugerida en el epígrafe, procedente de una leyenda aborigen, y de donde se extrae el título del libro:

> El trueno cae y se queda entre las hojas. Los animales comen las hojas y se ponen violentos. Los hombres comen los animales y se ponen violentos. La tierra se come a los hombres y empieza a rugir como el trueno. [12]

El epígrafe, por tanto, cumple una función temática al anticipar los dos temas dominantes de la colección, y una función ideológica al señalar previamente la «visión del mundo» de que se parte. En relación con él también tenemos que señalar que en todos los relatos el autor se ha esforzado en incluir metafóricamente esta leyenda, como en un intento de que el lector no olvide el eje temático-ideológico que los une. Estas inclusiones están perfectamente adaptadas a la trama de cada uno de los relatos, surgiendo además la mayoría de ellas cuando éstos alcanzan su mayor intensidad dramática.

En cuanto al tema del destino tenemos que observar que además de estar presente, como anteriormente referimos, dependiendo del tema de la violencia, hay tres relatos donde surge como tema central: «El ojo de la muerte», «La excavación» y «La tumba viva». En los tres el protagonista siente cómo el destino traza sobre él un círculo

[11] *Dorfman, Ariel, Op. cit.*
[12] *Op. cit., pág. 9.*

fatal e inexorable del que no puede escapar. «El ojo de la muerte» representa la huida incesante del hombre en pos de su propio destino; lo irremediable, el fatalismo de la muerte como un huracán devorador. «La excavación», con su juego realidad-sueño en la espiral del tiempo, recuerda no pocos relatos borgianos donde el hombre siente que toda su vida ha sido un sueño, una pesadilla que sólo se hace realidad en el instante de la muerte. Y «La tumba viva» defiende que todos los momentos de la vida del hombre, hasta los que pueden parecer más triviales, están ya prefijados para que ciertos hechos se consumen.

La temática en *El Baldío* y relatos nuevos de las colecciones posteriores

Frente a la fuerte unidad temática que veíamos en *El trueno...* hay en este bloque de relatos una gran pluralidad de temas. Roa profundiza en la realidad del hombre y nos muestra sus luchas internas. El mundo escindido y violento de *El trueno...* también lo encontramos en estos relatos pero no ya en primer plano sino como telón de fondo de los conflictos íntimos de los personajes. Al interiorizar en el hombre, el «mundo subjetivo» cobra tanta o más importancia que el «objetivo». Generalizando, podemos decir que el tema que recorre en mayor o menor medida todos estos relatos es el de *la relatividad de la verdad;* el de *la invalidación o puesta en cuestionamiento de la verdad única y dogmática.* La violencia sigue presente pero al entrar en juego lo subjetivo, lo múltiple, ésta deja de plantearse, en la mayoría de las ocasiones, simplemente como el resultado de la lucha entre el bien y el mal para adaptarse a una mayor complejidad. Con ello, no queremos restar valor a su primera producción pero sí señalar que el deseo, siempre presente en Roa, de plasmar el compromiso ético con su pueblo se universaliza al presentar una realidad humana más compleja.

De todos los relatos es en «Contar un cuento»[13] donde el tema de la relatividad de la verdad adquiere una mayor importancia. En él se desarrollan distintos aspectos de éste como *lo imprevisible de los actos humanos; la imposibilidad de juzgar impersonalmente las acciones ajenas e incluso nuestros propios hechos del pasado; lo quimérico de querer trazar una línea divisoria entre el bien y el mal, entre el sueño y la realidad; lo engañoso de las apariencias y la inefabilidad de los sentimientos y sensaciones.* Aspectos que en uno u otro relato de este bloque vuelven a surgir. Pero si bien, el tema de la relatividad de la verdad se encuentra en mayor o en menor medida presente en estos relatos, tenemos que hacer notar que está especialmente ligado a un personaje: «el gordo», protagonista de tres relatos («Juegos nocturnos», «Contar un cuento» y «El y el otro») que el propio autor reúne en la colección *Moriencia* bajo el subtítulo de «Juegos nocturnos». Esta colección es muy interesante a la hora de estudiar la temática puesto que en ella Roa al agrupar nueve relatos procedentes de *El baldío,* uno de *Los pies sobre el agua,* otro de *Madera quemada* y cuatro nuevos en tres apartados bajo un criterio claramente temático, nos da la clave para clasificar

[13] *Original de* El baldío, *surge de nuevo en* Moriencia y Antología personal.

también bajo estos tres bloques los restantes relatos no seleccionados en *Moriencia*. El primer apartado, subtitulado «Moriencia», consta de cinco relatos («Moriencia», «Nonato», «Bajo el puente», «Ración de león» y «Cuerpo presente») que como el propio autor señala en una nota preliminar a la edición de ese libro «forman parte de un ciclo en curso que ha acabado por desbordar en una novela aún inconclusa»[14]. Esta novela es su anunciada *Contravida* de la que Roa Bastos en una entrevista nos resume su temática:

> Contravida es una especie de retorno pero a un lugar fuera del origen, no solamente la tierra natal, sino a ver el mundo como al comienzo, cuando éramos fetos.[15]

Efectivamente, *la búsqueda de los orígenes, de una identidad difuminada por el paso del tiempo* es el tema fundamental de esos cinco relatos. Además de esa búsqueda de los orígenes no sólo afecta al nivel semántico sino también como ha señalado Martín Lienhard, al movimiento narrativo «que no tiende, pues, hacia un fin (...) La lectura de esta narración no suscita, entonces, la pregunta: «¿cómo terminará esto?», sino otra: «¿cómo empezó todo esto?». Al final, el lector se habrá enterado de varias versiones, más o menos contradictorias o complementarias, acerca de «cómo empezó» el asunto».[16]

En «Moriencia»[17] hay dos movimientos diferentes de retorno a los orígenes: uno es el efectuado por el narrador-protagonista que ya adulto y en el viaje de regreso a su pueblo natal intenta recordar, apresar inútilmente, en el diálogo que mantiene con una vieja, la figura y el pasado de «Chepé Bolívar». Y otro, es el llevado a cabo por «Chepé» y «el profesor Cristaldo». Ambos personajes se aíslan, vuelven a la niñez, en un proceso retroactivo en pos de su génesis. Chepé a raíz de un acontecimiento dramático, comienza a «morir» veinte años antes de su fallecimiento. Desde entonces él y el profesor viven esperando y preparando su muerte-nacimiento.

«Nonato» es una larga introspección, un «discurso silencioso» que se produce en la mente del personaje, aunque formalmente esté dirigido a su madre, a un «usted» que no le quiere escuchar. Nonato revive constantemente sus recuerdos prenatales no a través de la razón, sino de la intuición, de ahí su sentimiento de soledad e incomunicabilidad. Su visión del mundo es «como al comienzo, cuando éramos fetos», y todas sus acciones están dirigidas a emular el seno materno. Desea infructuosamente compartir las evocaciones intrauterinas con su madre para así desplazar el recuerdo del padre muerto, pero al no conseguirlo toma la decisión del suicidio como una vuelta a los orígenes.

En «Bajo el puente», «Ración de león», «Cuerpo presente» y también en «Niño-Azoté», editado con anterioridad a *Moriencia*, y en «Cuando un pájaro entierra sus plumas» publicado con posterioridad, pero que presentan elementos temáticos y estructurales similares a los anteriores relatos, también verificamos un intento por parte del narrador de retomar hechos y figuras de su propio pasado; un movimiento de desandar la vida para nacer del lado de la muerte.

[14] Moriencia, *Barcelona, Plaza & Janés. 1984, pág. 13.*

[15] *«La escritura como proceso mítico»: entrevistas con A. Roa Bastos (II), Jorge Fernando Aguadé,* Sendero, *Asunción, 30 de abril de 1982, pág. 12. Citado por Milagros Ezquerro en Introducción a* Yo El Supremo, *Madrid, Cátedra, 1984, pág. 22.*

[16] *Lienhard, Martín: «Una intertextualidad «indoamericana» y* Moriencia *de Augusto Roa Bastos»,* Revista Iberoamericana, *Madrid, abril-junio 1984, Nº. 127, pág. 515.*

[17] *Roa Bastos ha publicado de forma independiente una versión modificada de «Moriencia»; afectando las variaciones a todos los niveles narrativos: «Chepé Bolívar»,* Letras de Buenos Aires, *Bs. As., abril, mayo, junio de 1981. Nº 3, págs. 115-121.*

Por su parte, el tema que sobresale en el apartado subtitulado «Juegos nocturnos» es el que en uno u en otro de sus aspectos, como ya especificábamos anteriormente, está presente en todos los relatos de este bloque, es decir, el de la relatividad de la verdad. A través de «el gordo», personaje de los tres relatos que componen este apartado, el autor en líneas generales plantea la vida como un juego que se desarrolla en la oscuridad y donde cada participante interpreta los signos que percibe de diferente modo, según sus anteriores experiencias, y no mediante la razón o la lógica sino a través de la intuición y el instinto.

El tercer apartado, «Borrador de un informe», que consta de siete relatos[18] procedentes todos ellos de *El baldío* puede ser, tomando en consideración el tema dominante, ampliando con el resto de los relatos que hasta ahora no hemos examinado: «La tijera», y «Hermanos» de *El baldío;* «Ajuste de cuentas» de *Los pies sobre el agua;* «Kurupí»[19] de *Madera quemada* y «Lucha hasta el alba» y «La lección de escritura» de *Antología personal.* En líneas generales podemos decir que en todos ellos sobresale la *expresión de una dualidad, de un enfrentamiento entre dos mundos, realidades o acciones antagónicas,* y en ocasiones, de la *unión paradójica que se produce entre ambos términos de la oposición como consecuencia del enfrentamiento.* La posición más reiterada en estos relatos es, como podemos observar significativamente en «Hermanos» o en «Encuentro con el traidor», la eterna y absurda lucha entre hermanos. Roa, una vez más trata de indagar sobre el tema de la violencia mostrándonosla, en la mayoría de las ocasiones, no como una pugna entre el bien y el mal, entre opresores y oprimidos, sino como un enfrentamiento entre individuos con una misma carga de inocencia, y donde los verdaderos culpables e instigadores quedan impunes. Otros dualismos que cabe resaltar son los que se producen por ejemplo en *El baldío* entre el supuesto acto de asesinato y el de salvación llevado a cabo por un mismo personaje; en «La rebelión» entre lo que sucedió y lo que el protagonista desearía que hubiera sucedido; en «Borrador de un informe» entre la verdad oficial y la «verdadera»; en «La tijera» entre el mundo decadente y el mundo lleno de vitalidad de los jóvenes; en «El pájaro mosca» entre dos formas diferentes de entender la vida, etc.

Por lo demás, los tres temas fundamentales que hemos ido señalando a lo largo de este apartado, no son exclusivos de cada bloque sino que suelen surgir como tema secundario en relatos de otro grupo; como toda clasificación la nuestra es más metodológica que rigurosamente científica.

Un tema secundario que no podemos dejar de mencionar por su reincidencia en estos relatos y por su valor de apertura y de experiencia vivencial que representa, es el *tema del exilio.* Sintéticamente son dos las perspectivas que de este contenido se fabulan: por un lado, la opresión, el aislamiento político. económico, cultural, e incluso, el aletargamiento que sufren los que permanecen en el interior de un país dictatorial, como por ejemplo queda ficcionalizado en «El aserradero», «El pájaro mosca» o «Bajo el puente». Y por otro, el desarraigo que los desterrados padecen fuera de

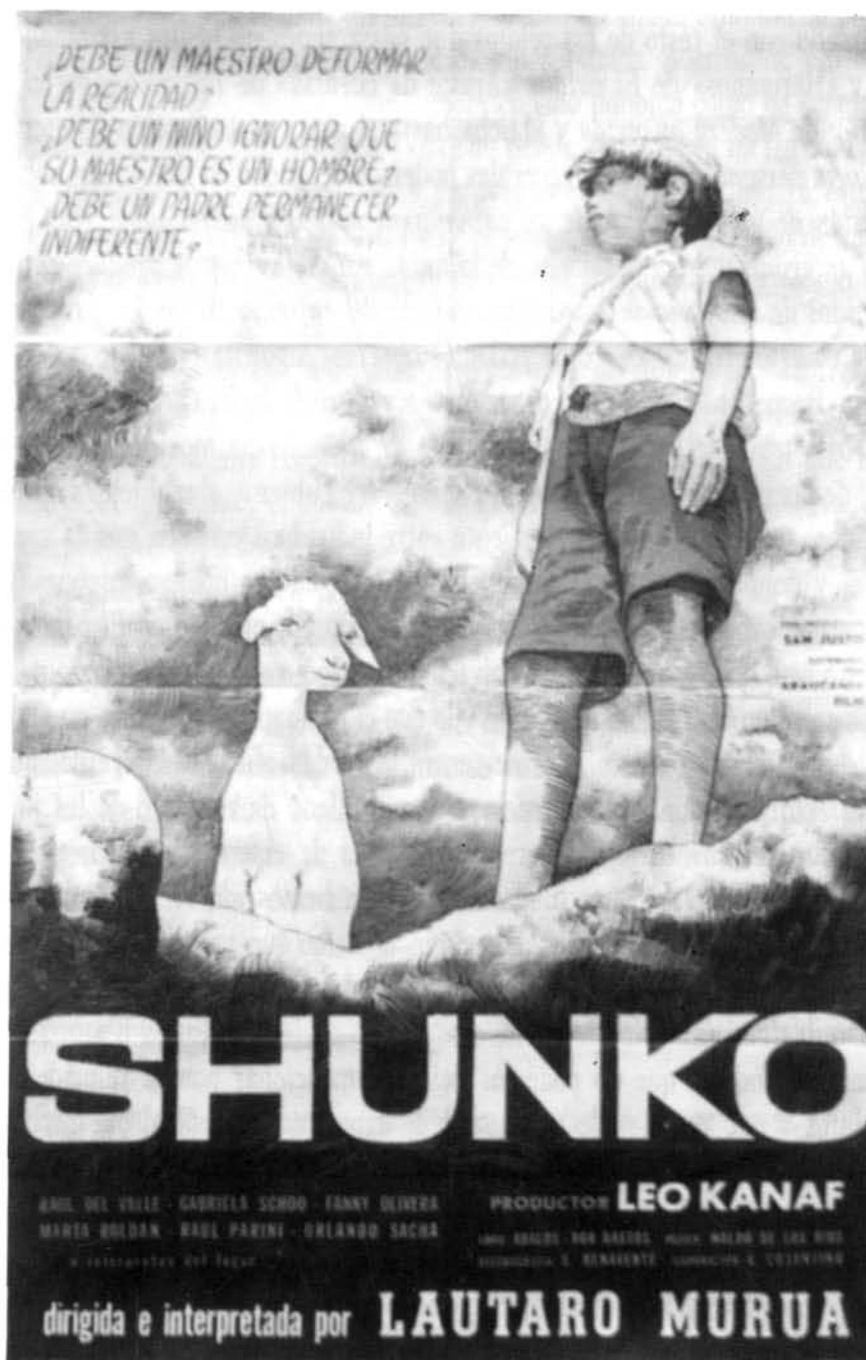
[18] *«Borrador de un informe», «Encuentro con el traidor», «El baldío», «El aserradero», «La flecha y la manzana», «El pájaro mosca» y «La rebelión».*

[19] *Según manifestaciones del propio autor en principio fue concebido como penúltimo capítulo de la novela* Hijo de hombre *con la que presenta evidentes relaciones tanto a nivel de contenido como de discurso.*

su patria, como podemos observar entre otros relatos en «Encuentro con el traidor» o «Ajuste de cuentas».

Concluyendo podemos afirmar que si bien se produce entre la primera colección y los posteriores libros una mayor diversificación y ahondamiento temático, Roa no abandona nunca el compromiso ético con su pueblo ni la indagación sobre la identidad paraguaya iniciada ya en *El trueno entre las hojas.*

Carmen Luna Sellés



Augusto Roa Bastos, guionista

En su punto de partida, el trabajo de un guionista cinematográfico no difiere demasiado de la creación literaria: se trata de formular una historia, ya que el cine en general sigue narrando historias en su vertiente más concreta, eso que se llama largo o cortometraje de «ficción». Incluso usa la misma herramienta del novelista, la palabra escrita.

Otra cosa es que el guionista adopte técnicas específicas que atañen al discurso fílmico, tanto en la estructura narrativa (otra expresión tomada de la literatura) como en la forma dialogada de sus personajes. La división en escenas y secuencias puede adoptarse en esta etapa, lo mismo que la visualización escrita de ciertas imágenes. Pero esta formulación en futuras imágenes (que a veces hacen difícil deslindar qué recursos fílmicos corresponden al guionista o al director) no es indispensable en los pasos previos de un guion, cuya dinámica y expresión subjetiva y psicológica puede darse en forma puramente literaria. Este, a su vez, puede inspirar equivalentes fílmicos que expresen sus esencias no transferibles en imágenes.

No es casual, por eso, que el cine haya recurrido desde tiempos iniciales a los escritores, (vivos o no) como fuente temática. La historia revela que esta colaboración entre cine y literatura ha sido muy a menudo conflictiva, tanto en obras como en autores. Se recuerda, por ejemplo, la polémica y a veces frustrada labor de libretistas ocasionales, como William Faulkner y Scott Fitzgerald, atraídos por el oro de Hollywood más que por su afición al oficio de guionista[1]. Oficio, por otra parte, poco reconocido y a menudo mal pagado por voluntad de productores y directores, que suelen llevarse laureles ajenos.

La historia del cine cuenta a veces con simbiosis felices entre guionistas y directores (hasta el caso ideal, pero no tan frecuente, en que ambos son la misma persona) como sucedía, por ejemplo, con I.A.L. Diamond y Billy Wilder.

De todos modos y cualesquiera sean las fronteras de la autoría, no hay films sin una base argumental, ni siquiera en el cine abstracto o documental. Aunque sería

[1] En inglés «screenwriter», escritor para la pantalla, acepción suficientemente ilustrativa.

más propio hablar de «tema» o narración. Ya sea en el más estricto realismo o en la fabulación más fantástica, el autor de historias sigue siendo fundamental. Y quizás el bien más escaso en el cine contemporáneo.

Otro dilema del guionista es su papel de adaptador de obras propias, de lo cual hay también ejemplos abundantes pero no siempre afortunados, aunque parecería que es la solución ideal, en cuanto a garantías de fidelidad. Pero esa fidelidad, ya se sabe, no asegura un reflejo ideal de la obra, ante la necesidad de buscar equivalencias fílmicas, para las cuales puede no estar dotado. Si es difícil hallar autores totales (habría que remontarse a Chaplin o Keaton, lo cual no es un ejemplo generalizable) aún es más arduo que hallar el clima de dominio creativo independiente que haría falta.

Esta larga introducción es apenas un recordatorio formal para el tema que motiva estas notas: la trayectoria como guionista profesional de un gran escritor: Augusto Roa Bastos. En 1955, cuando ya llevaba años de su prolongado exilio en Buenos Aires, recibió de Armando Bo, productor, intérprete y director muy peculiar, la propuesta de llevar al cine uno de sus relatos, *El trueno entre las hojas.* Fue quizás un canto de sirena cuyos riesgos estéticos no valoró en su totalidad.

Hay que recordar que Armando Bo fue un personaje muy singular dentro del cine argentino. Se había iniciado como intérprete, fue deportista y en 1948 fundó su propia productora. Su afición deportiva lo llevó por cierto a producir *Pelota de trapo* (1948) de Leopoldo Torres Ríos y *El hijo del crack* (1952) que el mismo director realizó con su hijo Leopoldo Torre Nilsson. También produjo en 1953 dos de los films iniciales de Torre Nilsson: *Días de odio* (basado en *Emma Zunz,* el cuento de Borges) y *La tigra,* basado en una obra del dramaturgo Florencio Sánchez.

Con *El trueno entre las hojas* (1956) que Armando Bo produce, dirige e interpreta, se inicia una saga discutible pero coherente; en ese film inicial, Roa Bastos vio cómo sus austeros y trágicos relatos paraguayos eran absorbidos por un esquema que Bo repetiría sistemáticamente: una bella mujer acosada por los hombres, despertando pasiones salvajes, con resultados casi siempre mortíferos. Sin embargo, *El trueno entre las hojas* (rodado parcialmente en Paraguay) se distinguía —tras la casi oculta trama original— por los desnudos más o menos integrales de Isabel Sarli.

Esta actriz, ligada sentimentalmente al productor-director Armando Bo, (había sido Miss Argentina en un certamen de belleza en 1955) inició en este filme una carrera internacional como musa erótica, en momentos en que sólo los suecos y franceses se atrevían a mostrar bellos paisajes femeninos en forma abierta, por cierto con una discreción que el cine actual hace parecer casi virginales.

La fórmula se repitió desde entonces; el éxito polémico de estos atrevimientos iniciales hizo que al año siguiente el binomio Bo-Sarli rodase *Sabaleros* (1958) con un acrecentamiento de los esperados baños de la protagonista. El autor de la historia, Augusto Roa Bastos, recuerda ahora con humor esta versión erotizada de su relato. Por ejemplo, la cantidad de espuma producida por el jabón en uno de los baños silvestres de Isabel Sarli, mientras otros personajes que observan ocultos entre los árboles,

se debaten en una angustiosa disyuntiva: seguir mirando desorbitados el sensual baño o ir a a votar...

Esa abundante espuma, destinada a calmar las iras de la censura de la época, hizo decir a Roa Bastos, en una entrevista radiofónica, que la escena era de un erotismo altamente higiénico, lo cual —nos cuenta— provocó la indignación del inefable director, Armando Bo. Curiosamente, la crítica de la época no advirtió con el humor y la perspectiva necesarias el estilo erótico delirante de este auténtico primitivo —tan coherente en el fondo— atacando con ira sus defectos visibles. Por eso, tampoco pudo Roa Bastos añadir laureles a su creciente fama literaria con estas adaptaciones de sus obras.

Persistió sin embargo en su labor colateral con adaptaciones cinematográficas: en 1957 con *La sangre y la semilla,* de Alberto Dubois y en 1960 con *Shunko* y *Alias Gardelito,* de Lautaro Murúa. Las dos últimas fueron las más destacables, por la importancia artística de ambas realizaciones, obras fundamentales del movimiento renovador del cine argentino de los años 60.

Ambos guiones son adaptaciones de sendos relatos: *Shunko* era una novela (más bien una *nouvelle*) del escritor Jorge W. Abalos, oriundo de Santiago del Estero , donde se desarrolla la historia y *Alias Gardelito* partía del cuento homónimo de Bernardo Kordon. En ambos casos, el encuentro de obras valiosas, guiones excelentes (a pesar de que Kordon, por ejemplo, criticó acerbamente la versión fílmica) y un director nuevo, Lautaro Murúa, (que ya contaba con notables labores de actor) se transmutaron en filmes muy logrados, sobre todo *Alias Gardelito.*

Posteriormente, Roa Bastos participó como guionista en *El último piso* (1961) y *El terrorista* (1962) de Daniel Cherniavsky. El primero era adaptación de una obra teatral y el segundo un guión original escrito junto al director y Tomás E. Martínez. Ambos films poseían interés pero sus resultados fueron irregulares.

Pero poco antes, Roa Bastos había vuelto a escribir la versión de una de sus obras, *Hijo de hombre* (1960). El filme, una coproducción argentino-española (en la península fue doblada y se tituló *La sed*) fue dirigida por el veterano Lucas Demare, de extensa filmografía donde figuran títulos de relieve, como *La guerra gaucha* y *Los isleros.* Ubicado en la cruel guerra entre Paraguay y Bolivia, que era el tema de fondo del libro original, poseyó vigor y cierta grandeza trágica, pese a que el tratamiento de sus personajes fue algo esquemático. Estaba protagonizado por Francisco Rabal, Olga Zubarry y Jacinto Herrera.

El hilo conductor era la azarosa travesía de un convoy militar paraguayo formado por camiones-tanques que transportaban agua para el frente de batalla. Era uno de los relatos sobre la guerra del Chaco que constituye el libro mencionado, *Hijo de hombre.*

En 1963, el mismo director realizó *La boda,* otra coproducción argentino-española, donde Roa Bastos adaptaba, junto a Demare, una novela de Angel María de Lera. Este filme obtuvo el premio a la mejor dirección del Festival de San Sebastián en 1964.

Se han mencionado aquí las participaciones del escritor en el cine argentino durante su larga permanencia en Buenos Aires. Cuando se estableció en Francia, en 1976, dedicado ya enteramente a la literatura y la enseñanza universitaria, dejó esa labor de guionista, pero no por eso dejó de interesarse en el cine.

Recientemente, durante un viaje suyo a Madrid, recordábamos aquellas incursiones en el cine argentino de los años 60, al tiempo que hablábamos de una posible adaptación —sin duda difícil— de *Yo el Supremo,* su gran novela inspirada en la figura de José Gaspar de Francia, «Dictador Perpetuo» del Paraguay desde 1814 a 1840.

En su refugio de Toulouse, Roa Bastos escribió una sinopsis preliminar de *Yo el Supremo,* ante algunas propuestas para llevar la novela al cine, entre ellas una de Fernando Solanas (*La hora de los hornos, Tangos o el exilio de Gardel, Sur*). En suspenso quedó en esta conversación en Madrid —tras llegar la sinopsis— la posibilidad de un trabajo conjunto para escribir *in extenso* un desarrollo cinematográfico.

Aquella sinopsis del autor no intentaba siquiera seguir el discurso de la novela ni su ritmo memorioso. En principio, ese esbozo de Roa Bastos insinuaba la posibilidad, (plausible) de suplantar la estructura literaria por una acción visual que pudiese interpretar la esencia compleja del relato. Pues junto a una imposible fidelidad formal, el libro ofrece infinidad de elementos para interpretar el texto, a la vez temporal y espacial.

Un ejemplo al azar «(...) Aquella mañana el gobernador Bernardo Velazco y Huidobro en un ataque de furor echó a curanderos, frailes, desempayenadores, que el sobrino traía en procesión al palacio. Se lanzó al patio. Allí se pasó la mañana comiendo pasto entre el burro y la vaca del Pesebre, en el lugar donde el Gobernador mandaba hacer los nacimientos al natural. (...)»

También Roa Bastos pensaba en crear nuevas imágenes para la historia, aquellas que desfilaban tras el soliloquio del Supremo en la fantástica corte de milagros de un pueblo acostumbrado ya a la locura y al sufrimiento. No sé, en este momento, si *Yo el Supremo* llegará alguna vez al cine. El cine suramericano, el que con más conocimiento y posibilidades cuenta para interpretar el libro, no cuenta en cambio con recursos económicos para emprender superproduccciones. Pero merece la pena intentarlo.

Jose Agustín Mahieu

La poesía social de Augusto Roa Bastos

En la década de los años cuarenta Paraguay era un país que vegetaba en el campo literario aceptando sin esfuerzo fórmulas caducas que ya llegaban gastadas. Se hacía preciso sanear el ambiente cultural, actualizar la literatura y ampliar su radio de receptividad; poner al día a los prosélitos y acrecentar su número. La crítica rigurosa y el análisis cuidadoso unidos con una infatigable voluntad de trabajo, favorecerán el asentamiento del nuevo edificio; para llevar a buen término esta aspiración era preciso derrumbar definitivamente las resquebrajadas fachadas y ensamblar los pocos trozos de cimiento que el exacerbado «nacionalismo narcisista» había transfigurado en consistente fantasía. La tarea se presentaba ardua y difícil, pletórica en adversidades, pero, a fuerza de empeño, se comenzó a reacondicionar el terreno.

La lírica es la primera en surgir en el panorama inaugural: los poetas están convencidos de la perentoria necesidad de aportar su mensaje para favorecer el despego de la apremiada musa y, a la vez, paliar con los variados instrumentos del intelecto los difíciles momentos de involución constitucional que sufre el país. Sin fijarse estrictamente en determinados grados —en cada uno arraiga la convicción de que la puesta al día, de que el «aggiornamento poético» debe prevalecer por sobre cualquier bandería circunstancial— los integrantes del «grupo del Cuarenta» se abocan a la labor con renovada actividad. Son conscientes de que la calidad creativa debe constituirse en una constante que desenquiste para siempre la asincronía congénita de la poesía nacional.[1]

Los rasgos dominantes que vertebran la nueva creación poética son, sin duda, la naturaleza fermental y el énfasis intensivo con el que rompen los moldes y modelos desfasados que aún imperaban en la mayoría de los reductos culturales. Los componentes del «Grupo del Cuarenta» ejecutan entusiasmados el nuevo rito de iniciación poética: pulsan la polisónica cuerda del sentimiento, del raciocinio y del sueño; materiales que sagazmente engarzados en la metáfora integradora, dan cruce a la nueva circunscripción lírica.

[1] El Grupo del Cuarenta nuclea a un número significativo de poetas: Herib Campos Cervera (1908-1953), Josefina Pla (1909), Augusto Roa Bastos (1917), Hugo Rodríguez Alcalá (1917), Óscar Ferreyro (1922), y otros.

Augusto Roa Bastos, considerado actualmente como uno de los narradores de mayor enjundia de Hispanoamérica, inició sus actividades literarias con el cultivo de la poesía. A los veinte años —el escritor había nacido en 1917— lee con fruición a los clásicos españoles del Siglo de Oro, en especial a Garcilaso de la Vega y a los hermanos Argensola, a quienes imita con pasmosa habilidad. Estos poemas implacables que constituyen una verdadera prolongación del verso castellano, llegan a ser publicados en la prensa asunceña despertando alguna crítica bien intencionada que aconsejaba al poeta apartarse de los insignes maestros y dar salida a la propia sensibilidad:

El tu arcaico rimar y tu lenguaje
que evocan áureos tiempos ya pasados
a la usanza del siglo, son ultraje.
Aquesto digo porque mis cuidados
nacen del doble afán de ver tu gloria
y tus sueños de artista realizados.
....[2]

El conocimiento de los libros de Juan Ramón Jiménez y en especial de los de Federico García Lorca, propician la aconsejada ruptura con los modelos clásicos; el fiel de la balanza se inclina ostentosamente hacia el lado del poeta granadino cuya ascendencia en la nueva poesía que hace Roa Bastos es fácilmente detectable y aquilatable:

Era un muchacho rubio.
Triunfo.

Esqueleto amarillo
es ahora en los campos.
Gusanos.

Y la madre, a lo lejos
llorando...[3]

Lo positivo del cambio estriba, además, en que el escritor acepta una actitud de amplia receptividad hacia la nueva lírica que llega de ultramar y, casi siempre, por los canales indirectos de Montevideo y Buenos Aires. No sólo una bibliografía renovada incidió sobre la renovación de su quehacer poético; concomitantemente dos de los principales representantes del «Grupo del Cuarenta» influirán de manera decisiva sobre su forma de componer indicándole las líneas fundamentales del proceso creativo en el que ahora está ausente la realidad nacional. Pero hay otras fuerzas que lo impelen a descubrir la esencia de su patria paraguaya:

Mientras que Josefina Pla y Campos Cervera lo inician en una suerte de mística poética y en un culto artístico de apasionadas adhesiones y violentos rechazos, en lo que se afirma asume un prestigio religioso y esotérico, y en lo que se niega se lo estigmatiza inapelablemente de pasatista, el periodismo lo pone en contacto con músicos y artistas de inspiración popular, gracias a los cuales toma conciencia de la realidad nacional, tal como ésta se refleja en el arte contemporáneo.[4]

[2] *Hugo Rodriguez Alcalá: «Epístola a un poeta de estilo arcaico»* El País. *Asunción, 3/9/1938.*

[3] *Poema citado por H. Rodríguez Alcalá en «Augusto Roa Bastos y El trueno entre las hojas»* Revista Iberoamericana *Vol. XX, N° 39, marzo 1955. Pág. 22.*

[4] *Hugo Rodríguez Alcalá:* Historia de la literatura paraguaya. *Madrid. Ediciones S,M. 1970, pág. 146.*

Estos factores —orientación artística y captación concebida de las injusticias vigentes en su suelo— son carriles que lo conducirán a la prosa narrativa donde el estilo candente no obstruye el paso a lo poético transcendente ni a la realidad mágica. Se trata simplemente de una consolidación formal distinta del estro poético y esto ocurre cuando el «Grupo del Cuarenta» queda disuelto.

En 1949 Augusto Roa Bastos renuncia a la poesía. No obstante ello publica en 1960 su segunda colección de poemas, *El naranjal ardiente.* En este libro recoge composiciones realizadas en décadas anteriores, luego de un decantado proceso de selección que llevó al autor a eliminar parte considerable de su producción inédita.

Sembrada entre sus vientos capitales
y desde el pecho casi sin orilla,
su corazón estalla en la semilla,
de corazones rojos e inmortales.

Al Norte, sus cornisas minerales;
la arena, al Oeste, que en los huesos brilla,
y entre el Este y el Sur, la verde quilla
de su barco de tierra y vegetales.

Hundida hasta la frente con su carga
de escombros y de vivos corazones,
mira pasar el tiempo en una larga

sucesión de esperanzas y muñones,
hasta que rompa su prisión amarga
el puño popular de sus varones.[5]

A partir del cuarenta la poesía paraguaya presenta tres motivos constantes: la presencia del exilio; la imposibilidad de quebrar el nexo de continuidad con lo terrígeno patrio; y el dolor y la rebeldía frente a la guerra. Sobrada razón tenía el poeta cuando expresaba: «Se canta lo que se pierde». El canto que nace más allá de las fronteras y en el cual no pude eludir la intensidad del recuerdo y el sentimiento, no apuntala, en el caso de los poetas paraguayos, construcciones sensibleras y de nostalgia lacrimosa.

La tierra y su gente, la voluptuosidad del sol y la floresta, el hombre descalzo y taciturno descargando mecánicamente el machete sobre el pasto y los ramajes, la mujer cargada de niños con su hato de ropa y de enseres sosteniendo la miseria de su rancho triste... Paraguay es esto y algo más; el poeta no los nombra pero los está mirando con su pensamiento y con su corazón hecho llaga de ser amor. Toda la reseña sombría, escueta y geográfica del país y sus límites, queda definida como marco que atenaza y frustra las aspiraciones que mancomunam al hombre en su hábitat. La sobria visión del poeta y la casi total calidad descriptiva de los cuartetos deja lugar, en los tercetos, al descubrimiento y acentuación del tono de denuncia. La patria es una tierra en la que el dolor se ha cebado continuamente pero que espera exhibir en alto sus brazos libertarios.

[5] *Augusto Roa Bastos: «Tierra»; soneto transcrito por H. Rodríguez Alcalá, op.cit. pág. 134.*

Toda la geografía nacional palpita en este poema; su real dimensión de vida es captada con profunda intensidad por Roa Bastos quien lo aprehende con sus cinco sentidos. La circunstancia individual no restaña como angustia pesarosa y contagiante sino como conciencia que late y que predice un futuro promisorio en el que también están incluidas las fuerzas vivificantes de la naturaleza. Tal proceso de integración o fusión es lo que motiva que las referencias al paisaje no sean una reinterpretación del mismo desde el momento en que el poeta participa, consecuentemente, de esa bifrontalidad en la que se consuma.

Hombre y entorno, presente y pasado, esperanza y fracaso, son algunos de los dualismos antitéticos de constante vigencia en la tierra guaraní; toda una profusa aritmética promete conjugar los contrarios en un juego en el que suelen reverdecer la paz y las libertades como conquistas más inmediatas. La espiral del tiempo participa del choque de contrarios, a ella queda supeditado todo el esfuerzo humano hastiado de tanta espera que, a fuerza de ser espera que no se satisface, termina siendo añoranza sin plazo fijo. El poeta está signado por el desarraigo, por el exilio a que lo ha precipitado una convulsiva situación sociopolítica de su país; quizá debido a ello se vale del verso para tender garfios o lazos que lo amarran a lo que se ha visto obligado a abandonar; junto a la rabia soterrada y la impotencia, la infinita tristeza de saberse lejos. Sin embargo, el recuerdo de la tierra ausente no es óbice para que el sentimiento de lucha decrezca y se transforme en momento oportuno para la revisión ideológica, para el apaciguamiento de ese ardor que le seca la boca y le humedece los ojos. Todo lo contrario:

Tan tierra son los hombres de mi tierra
que ya parece que estuvieran muertos;
por afuera dormidos y despiertos
por adentro en el sueño de la guerra.

Tan tierra son que en ellos va la tierra
andando con los huesos de sus muertos,
y no hay semblante, años ni desiertos
que no muestren el paso de la guerra.

De florecer antiguas cicatrices
tienen la piel arada y su barbecho
alumbran desde el fondo sus raíces.

Tan hombres son los hombres de mi tierra
que en el calor sangriento de su pecho
la paz florida brota de su guerra.[7]

El soneto «Los hombres» es una composición de acendrada paraguayacidad. Un angustiado esbozo que, sin recurrir a planteamientos ético-moralizantes, muestra la idiosincrasia bélica del país. La reiteración de vocablos —«tierra», «hombres», «muertos», «guerra»— y sus distintas variaciones que anuncian significados aproximados o sinonímicos, actúan a manera de ritmo monocorde que esculpe y delimita por medio de

[6] *Téngase presente como ejemplo el poema «Salvaje» de Juan O'Leary y «Credo» de J. Natalicio González.*

[7] *Augusto Roa Bastos: «Los hombres»; soneto incluido por Roque Vallejos en* Antología crítica de la poesía paraguaya contemporánea. *Asunción. Don Bosco. 1968, pág. 73.*

la repetición los núcleos esenciales. El poeta elabora, haciendo uso de un sistema recurrente de signos, un marco referencial caracterizado por una constante ausencia de la paz; no sólo están presentes las guerras civiles más inmediatas sino que se incluyen las que jalonaron todo un proceso estéril y luctuoso que, en favor de la síntesis, tiene su hito principal en la Guerra de la Triple Alianza. En el paisaje, en la grava y también en el rito ancestral de la sangre —de la ascendencia y de la descendencia— se mantiene vivo, casi a flor de piel, una pirámide escalonada de muertos sin redención: hombres, mujeres y niños. Patria hecha girones siempre por los particulares acuerdos, en favor de mezquinos intereses.

El dominio del sentimiento, el verso mesurado y la reiteración de los usos metafóricos mediante los cuales descubre la violenta raíz de su historia, aportan una nota de actualización a problemas por tantos años desentendidos por la lírica. La poesía que se había realizado —romántica, postromántica, modernista y postmodernista— se ocupó de rescatar la figura del indio guaraní tergiversando su destino, su estampa, en héroe literario desfasado de su realidad más inmediata. Eran tanto los elementos románticos que lo ceñían que terminó siendo un desconocido al que constreñía una problemática actual y tangible ante la cual los poetas permanecían ignorantes. Hicieron del indio un representante de un pasado hecho, rehecho y mutilado en cuartillas que pretendían exaltar las virtudes de la raza aborigen, contando el deterioro que sufría en un tiempo ahistórico sin entender el verdadero problema del indio en el siglo XX. El indio es para esos poetas un legado de rebeldía y de lágrimas; nadie osa denunciar que el indómito, el guerrero, tiene el exilio en su propia tierra. Roa Bastos es amplio conocedor del pasado, de la cosmogonía guaraní, de los mitos todavía vigentes; se ha adentrado en artículos y libros, en el estudio de los mismos. En lo que respecta al poema transcrito ha preferido no bucear en los espectros ancestrales para echar un poco de luz sobre el panorama del hombre paraguayo, del mestizo, habitante de una comarca determinada —y delimitada como para asegurarle su idiosincrasia— sujeta a constantes enfrentamientos bélicos. Todo el pasado se presentiza; es más, el hombre paraguayo desconoce el nacimiento edénico que algunos pueblos han logrado por medio de la convivencia en paz; su existencia reverbera en pasiones que se transforman rápidamente en encono e intolerancia.

La tierra patria, la geografía sintética del soneto anterior, y estos hombres hechos de tierra a costa de tanta hombredad, brindan una acertada semblanza del hombre y paisaje paraguayos. Roa Bastos, conocedor profundo de los resortes íntimos que mueven la sociedad de su país, dolorido por lo que constituye la raíz y osamenta, construye la armazón primaria que da cuenta de un destino ineludible y que asume como paraguayo de pro. No hay enigma que descifrar; en la historia —esculpida a fuego y sangre— están las claves, las conocen todos y no obstante parece existir una irrevocable decisión de comenzar de nuevo hasta alcanzar la condición de hombres para ser el apoyo terrígeno de otros hombres.

La poesía de Roa Bastos es una poesía desencantada, oprimente, tanto como la realidad sociopolítica de su país; los versos difíciles encuentran el solaz de una criba esperanzadora. Con su poesía la naturaleza mística —acunada y amamantada por los detentadores del poder— sufre un revés; la idealización oficial es refutada desde una lírica templada y viril y el «corazón de América» descubre la herida que lo acosa.

Ramón Bordoli Dolci



Ingenio azucarero de Iturbe donde trabajó el padre de R. Bastos (Foto: Fernando Allen)

Una vida y dos muertes

Moriencia, aparte de ser un título definitivo en la cuentística de Roa Bastos, es un concepto plural que permite organizar toda una zona de su obra. Aún más, habilita para trazar algunas líneas de constancia en su tabajo de narrador. Obviamente, *moriencia* es una réplica a *vivencia*, el neologismo que Ortega inventó para equipararse con el alemán *Erlebnis*. No resultaba eficaz traducirlo como «experiencia», en el sentido de saber que proviene de haber realizado algo (*erfahren: Erfahrung*), sino que resultaba necesario, justamente, distinguirlo de dicha categoría. Tener vivencia no es lo mismo que tener experiencia, ya que ésta es la parte comunicable de lo vivido, la exterior y social, la que puede codificarse con signos que los demás también poseen y comparten. En cambio, la vivencia es lo que permanece inmanente en el sujeto que ha experimentado algo, es la interioridad viva de la vida, si cabe la redundancia. Llevada a términos históricos colectivos, podría corresponderse con lo que Américo Castro (feamente, por cierto) propone como *vividura*.

En Roa, la moriencia puede vincularse con ambas vertientes de su oponente, la vivencia. En cierto sentido, es la parte inmanente de la vida como algo mortal y mortífero, dicho esto último en tanto dato (darnos la vida es darnos la muerte) y como acto (el homicidio y/o la guerra como descarga de la moriencia). En otro sentido, es la experiencia colectiva de la muerte, la ritualidad y la historia de la muerte en un colectivo determinado.

Paraguay, la referencia casi obligada de la narrativa de Roa, es una sociedad vocada por la muerte, sometida a experiencias límites de desaparición que la caracterizan como tal sociedad. En Roa aparecen en escena, sobre todo, por medio de la guerra del Chaco, por la evocación de la Guerra Grande y por exterminios varios, golpes de Estado, represiones militares y policiales, etc. De algún modo, la respuesta a este asedio de la muerte es el encierro a que somete al Paraguay la dictadura ilustrada de Gaspar Rodríguez de Francia, el Supremo del libro homónimo. Es la inmanencia, la vivencia, la vida íntima e incomunicable de una sociedad que habita una fortaleza y carece de contactos con el mundo exterior, que es la amenaza de la moriencia.

El Paraguay de Roa es un país constantemente amenazado de muerte, a punto de expirar, de desaparecer, y esa extrema condición es la que lo identifica como «la isla

de tierra», cóncava, maternal, sepulcral. La guerra, la matanza masiva, la masacre, la escabechina, regresan con aspecto cíclico y condicionan una historia de cíclicas ejecuciones y resurrecciones. El Paraguay de Roa está siempre a punto de acabar y ésa parece ser la condición de su supervivencia. En términos paródicos, el ciclo está puesto en escena por medio del circo. La transformación ciclo/circo hace del ruedo o coso del espectáculo, una pista circular, la metáfora de la circularidad de la historia paraguaya y de sus protagonistas, los saltimbanquis y cómicos de la legua, un doble sarcástico de los originales «históricos».

La moriencia es, de movida, el descubrimiento de la mortandad, es decir de la mortalidad, del carácter mortal de la vida biográfica. En este sentido, morimos dos veces: cuando aparece la muerte como extinción de la vida individual y, antes, cuando tomamos consciencia de que vamos a morir, de que disponemos de una muerte propia, personal, necesaria: estamos, de algún modo, muertos desde que nacemos.

Varios cuentos de Roa narran esta secuencia que lleva de la ignorancia a la sapiencia de la muerte, de la inocente vivencia como plenitud a la moriencia como consciencia de la finitud y la oquedad de la vida. «Nonato» presenta a un personaje llamado así, con este expresivo adjetivo sustantivado, ya que su fantasía constante es «desnacerse», o sea volver al seno materno, al estado de Nonato, recuperando una de las fundamentales pérdidas de la vida histórica: la memoria prenatal. Nonato vive con su madre y se considera separado de ella por la muerte del padre. Esta produce un vacío que el hijo ha de llenar. Cuando muere el padre el hijo alcanza su identidad, cuando nace por segunda vez, pues ve cuál es el lugar que los demás le habían dispuesto en la línea sucesoria de la vida y en la geometría simultánea de la sociedad.

Nonato tiene otra fantasía y es que la madre lo mate de modo similar a como murió su padre, de un golpe en la cabeza. Una agresión a la parte capital del organismo, la que rige y controla al resto, algo así como la destrucción de un elemento expresivamente paterno. Cuando asiste al velorio de su padre, Nonato imagina volver al seno materno, o sea renuncia a la vida para evitar la muerte. La no aceptación de la moriencia es la dimensión de la inmadurez, la resignación de la identidad. No incorporar la muerte propia a través de la muerte del padre es como no ser. De ahí el intento de regresar al encierro prenatal. En otros términos, más acordes con el desarrollo del personaje narrativo: no poder heredar al padre. Dice Nonato:

> Yo sólo sé que un muerto, a quien llaman mi padre, ha entrado a compartir conmigo un lugar donde no cabemos los dos. Y sé que tarde o temprano él va a acabar sacándome de ahí.

Todavía más nítido, desde el punto de vista del juego simbólico, es el acaecer de «Bajo el puente». Como sabemos, el puente suele servir como emblema de la frontera, del pasaje, del sendero que pasa de una orilla a la otra, sobre el espacio limítrofe del río. Junto al puente, el niño vive la compleja escena de su moriencia. Esta comienza cuando el padre le baja los calzoncillos y le pone entre los muslos un puñal. La

identificación del falo con el arma cortante y rígida nos lleva, nuevamente, al acto de engendrar identificado con el acto de dar la muerte. El instrumento rígido y cortante es el que sirve para dar la vivencia/moriencia, y es una herramienta que se hereda de padre a hijo: el padre señala al hijo el lugar y la función de su propio falo.

Huyendo de esta maniobra, el chico se refugia en la muerte: se acuesta sobre la arena cercana al río y se declara muerto. No siendo capaz de asumir el rol paterno, se define como muerto. Es entonces cuando ve al maestro que cae al río y muere ahogado. El comentario del narrador no puede ser más elocuente: «De golpe, había volado hacia atrás, hacia el principio». El chico advierte que el ahogado tiene la cara de un recién nacido. Es, obviamente, como si acabara de nacer, un segundo nacimiento. Esta culminación de la ausencia es, por fin, la que permite al chico aceptar su propia muerte, adquirir su moriencia.

«Bajo el puente» sirve, dentro de nuestro intento, como síntesis de la historia *moriencial* en tanto narración educativa. El hecho de que aparezcan unos personajes caracterizados, escuetamente, como «el padre» y «el maestro», nos sitúa fácilmente en el esquema clásico: la formación del héroe por mediación de esas dos figuras que le sirven para admitir su finitud y adquirir su falo, es decir su poder para situarse en el mundo y prolongar la continuidad de la vida.

Si la niñez se adquiere por la muerte (separación madre/hijo), la adultez se adquiere por la moriencia (consciencia de la mortalidad, de la finitud individual: de la subjetividad). El maestro y el narrador, en el cuento premencionado, son los encargados de explicitar, respectivamnte, ambas categorías.

En «Cigarrillos *Máuser*» el descubrimiento de la moriencia va asociado al del sexo, el alcohol y el tabaco, un sumario código de la virilidad. El hecho de que la marca de cigarrillos lleve como nombre el de un arma, refuerza este plexo. El muchacho (doce años) accede a todo esto por medio de una mujer negra y se siente empujado a un abismo. Oscura, la hembra, lo mismo que el espacio sin fondo al que lo asoma. Luego vemos que se trata de la muerte: presencia la pelea de un perro y una serpiente, que lo envenena, y luego evoca a la negra colgada de una viga, muerta, quizá, por suicidio. El mismo se evoca muerto (o «casi muerto», matiza el narrador irónicamente, como si se pudiera estar sólo parcialmente muerto).

La moriencia hace que la muerte sea doble, a pesar de la unidad (supuesta) de la vida. Morimos dos veces, tenemos dos muertes aunque sólo tengamos una vida. Esto se torna visible en la figura del telegrafista Chepé Bolívar, que aparece en dos momentos del libro *Moriencia*. Tras un simulacro de fusilamiento, Chepé, desnudo, se pasa veinte años sin dormir, labrando su ataúd, sin saber si está en el cielo el sol o la luna (el cuento se llama, también, «Moriencia»). En «Cuerpo presente» asistimos a su velatorio, durante el cual los vecinos discuten si había muerto veinte años atrás o acababa de morir.

¿Ha muerto una o dos veces, Chepé Bolívar? La desnudez ¿es un símbolo de la moriencia? El maestro pontifica: «Todos, en alguna época de nuestra vida, morimos

sin ser enterrados». Si se quiere: al proporcionarnos la moriencia, hemos muei vida, con un cuerpo presente que estamos, de algún modo, velando ya.

La duplicidad de la muerte puede llevarnos al mundo de las iniciaciones. Tambiéı. la iniciación es un segundo nacimiento, que supone un nacimiento anterior y una preparación para una segunda muerte. La vida del iniciado es la segunda y definitiva, la adulta, la dotada de una identidad social plena, la de sujeto de toda una cultura, o sea administrador de los códigos de la convivencia. Ello ocurre, de alguna forma, en el cuento «El ojo de la muerte», donde un hombre, que se siente mirado por el ojo ciego de su caballo, se entrega a la muerte en medio de una tempestad, descubriendo que se trata de un segundo nacimiento:

...avanzó unos pasos más hasta que el vientre verdoso y mercurial de la tormenta lo chupó hacia adentro para parirlo del otro lado, en la muerte.

Si la muerte efectiva es un segundo nacimiento igualmente efectivo, o sea el tercer nacimiento (tras el parto y la moriencia) es posible que la vida sea un continuo que apunta hacia lo otro, hacia la otra vida, hacia una perpetuación, tal vez eterna, de la vida misma, impersonal y trasmundana. Esto vuelve fantasmal la vida histórica y adjudica el carácter de verdadera, de «vera historia», a la posmortal, o sea aquélla que no podemos narrar.

La muerte, en este estadio de la mitología de Roa, es un despertar a otra vida, a un espacio de vigilia que, tal vez, sea otro sueño del cual cabe despertarse en su momento, y así sucesivamente. Roa puede remitir a la fábula mayor de este laberinto o espiral de sueños y duermevelas: *Las ruinas circulares* de Borges.

En «La excavación», un preso político, labrando un túnel, se siente morir, aplastado por un corrimiento de tierras. La escena de la muerte es una rememoración: recuerda un momento en la guerra del Chaco, cuando estuvo a punto de ser ultimado por un enemigo. En aquella ocasión, la cercanía de la muerte también fue un recuerdo: rememoró tramos de su infancia y una tumba fantástica. Mientras muere, sueña que está despierto entre los muertos, que excava otro túnel y que mata como un soldado y que sueña, como ahora está soñando. Sueña dentro del sueño, lo cual abre la doble posibilidad de soñar un tercer sueño, y un enésimo, y despertarse dentro del mismo sueño. La muerte se construye, pues, como una infinita serie de sueños interrumpidos por el despertar que es, a su vez, otro sueño. «El sueño de Perucho Rodi quedó sepultado en esa grieta como un diamante negro que iba a alumbrar aún otra noche». El par muerte/rememoración se repite en «Regreso»: Sevoí ve fusilar a su hermano Lacú y, a un mismo tiempo, se siente morir él mismo y recuerda, como si rememorar fuera adquirir la moriencia y la identidad.

La infinitud posible de esa secuencia (sueño/despertar/sueño/etc) nos permite imaginar la infinitud de ese sujeto que se sueña en nosotros y que puede ser una *figuración* (borgiana, de nuevo) de Dios. Esto nos lleva al asunto de la religiosidad en Roa, lo cual sale del propósito de estas páginas.

Un especial relieve adquiere en esta particular manera de representar la inmortalidad, la figura del antepasado que no muere y que sirve, ambiguamente, de soporte y de impedimento a la constitución de la identidad subjetiva.

Un carácter privilegiado adquiere la persona del padre muerto que no acaba de inhumarse (por ejemplo, en «La tumba viva»). El narrador nos caracteriza a Fulvio Morel cono un *guapoy*, un árbol que devora a otro árbol, tal como él mismo vive en torno al cadáver de su padre, llevando en su interior a su padre muerto. En «El trueno entre las hojas», Solano, el líder sindical muerto, vuelve para tocar el acordeón en los lugares que frecuentó de vivo, «como un guardián ciego e invisible a quien no es posible engañar porque *lo ve todo*»... «Nada hay tan poderoso e invencible como alguien que espera desde la muerte». Invulnerable, invisible, omnisciente, Solano es muy parecido a un dios. La muerte lo ha vuelto un tótem. Y su historia, al no ser lineal, sino reiterativa, cabe en el retorno narrativo por excelencia, que es el mito.

La niña de «Carpincheros» cree que dichos personajes son habitantes de la luna, pero, en realidad, son resucitados que se la llevan para incorporarla a su danza ritual. Son muertos que no mueren, que dotan a los vivos de moriencia y prometen una inmortalidad cíclica como un rito. En clave de parodia, «Mano cruel» nos muestra a un personaje vivo que, durante un velorio, simula la voz del muerto y hace creer a la concurrencia que el difunto ha resucitado e interpela a los vivos.

La vida como moriencia diseña, entonces, una frontera borrosa entre los vivos y los muertos, entre la historia montada sobre un tiempo direccional y la que ocurre en un tiempo insistente y volvedor, entre el cuento y el mito. Si toda vida supone dos muertes, también todo cuento impone dos cuentos, el uno solapado por el otro. Una historia está contenida en la promesa inicial del narrador. La segunda aparece después, en el momento en que la vida cambia de calidad y deviene moriencia. Cabe pensar si no existe una tercera historia, que es el texto mismo, unidad lineal de ambas en la unidad real del discurso, de la continuidad textual. En este sentido, el narrador y el lector son siempre comedidos, intrusos, que se apoderan de una doble circunstancia narrativa, en principio ajena a ellos. El autor y el lector son Yo-El-Supremo en ese acto de suprema afirmación del yo, de pillaje y de sumisión que consiste en leer lo que le ha ocurrido a otro y ha narrado un segundo otro*.

Blas Matamoro

* *Los cuentos citados en el texto están contenidos en los libros de Auguso Roa Bastos:* El trueno entre las hojas *(Losada, Buenos Aires, 1953)* y Moriencia *(Monte Avila, Caracas, 1969).*



En Alcalá de Henares.
Premio Cervantes.
23-IV-1990

Las huellas de la voz

Un enorme espejo está situado sobre un pozo no muy profundo. Quien desciende al pozo oye todo cuanto se dice entre nosotros, en la Tierra; y si mira al espejo ve todas las ciudades y todos los pueblos, como si se alzara sobre ellos.

Luciano, *Relatos verídicos*

A Milda

¿Cómo suena lo que se lee? ¿No es la obra literaria un diccionario caótico que registra todo aquello que suena, viva voz, voz en cuello, voz del deber y el haber, grito en el cielo que alberga otros catálogos simétricos, ruidos inaudibles pero latentes del paisaje, roces? ¿Dice la obra literaria algo más fuera de sus acordes, sus raptos y remansos, su morosidad descriptiva o su histeria de pruebas y de actos más o menos heroicos, más o menos risibles o trágicos? Lo que nos queda de un texto, ¿no es aquello que se mantiene como efecto resonante, más allá de su Forma? ¿No será ese su sentido?

No me identifico con tal o cual personaje, no quiero tomar partido al sumergirme en el infierno musical de la obra de Augusto Roa Bastos: cualquier condenado, en todo caso, es prolongación de mí mismo, me pertenece y le pertenezco. Sé que están, pero no entro demasiado en las raíces históricas de un texto, porque lo hago mío (o al menos eso creo) en la vibración que lo saca de su sitio, de su país, de su —esa horrible palabra— entorno. Me suena o no me suena. Re-conozco y recupero atmósferas de Paraguay, voces lejanas, calores, el modo colombino, las huellas precolombinas, la complicidad creadora de lo subrepticio. Hago revisión (de) manual de hechos históricos ligados con la nación (¿terminará de *nacer* alguna vez?) que se llama Paraguay o que se llama —hasta hace poco era así— el dictador de turno. Pero me importa lo mismo que un balance.

La salvedad del párrafo anterior me deja a mis anchas para recostarme en la figura de Yo el Supremo (dicho así, como personaje y no como título), porque ejerce —pobre iluso— la dictadura de la palabra; porque *era buen músico;* porque declara que *le cuesta a Patiño subir la cuesta del contar y escribir; oír el so-nido de lo que escribe; trazar el signo de lo que escucha. Acordar la palabra con el sonido del pensamiento*

que nunca es un murmullo solitario por más íntimo que sea. Lo que me acerca al Supremo como personaje de ficción es su desconcierto ante la palabra que un amanuense deforma y, más allá, ante la condena al error y la falsedad (estamos en el infierno) que todo acto imaginario lleva a cuestas, con más razón si radica en el encubrimiento.

Esa frase, y mis glosas (ojalá fuesen musicales) sobre el tema de la frase: el pensamiento suena y ni siquiera el más íntimo suena a solas. El murmullo del pensar (voz hacia adentro) lleva consigo al menos un acompañante, aunque casi siempre, según varios fragmentos de mi lectura de Roa Bastos, se va construyendo mediante resonancias que sólo puede recoger un fondo coral. En este sentido, pues, quizás el personaje individual, un yo cualquiera, no sea más que corifeo.

En el cuento *La rebelión*, por ejemplo, lo auditivo propiamente dicho repercute, en curioso desplazamiento metonímico, «más en la piel que en los oídos, *entre todo ese ruido*». Las voces son el cuerpo y lo componen, lo articulan (imprescindible será revisar la lista de términos que recoge Agustín García Calvo en *Del ritmo del lenguaje*, unidos etimológicamente por la noción de «ajuste», «articulación», «ritmo», «ensamble», «armonía»...). El cuerpo se crispa con los ruidos molestos de la guerra (ametralladoras, carros del ejército y camionetas de radiopatrulla de la policía, «zumbando excitados como cascarudos a ras de tierra en amenaza de tormenta»). El cuerpo actúa también como receptáculo propicio de los hechos pasados, se articula como memoria, sello de los actos y, sobre todo, ECO de todas las cosas *que los demás callan.*

La historia se construye, así, desde otros sonidos, tan fugaces como los de un sobresalto, pero tal vez más intensos porque atienden (extienden, entienden) al acto de contar, que abarca los fantasmas de la palabra y, al mismo tiempo, ciertos gestos —el *tacto de la madera en la yema de un dedo, ese sonido que vibra un momento y se apaga*— sin los cuales el acto de contar sería acto fallido; sería, por qué no, movimiento trunco, tullidez.

En la creación del mundo, según los guaraníes, la llegada del Gran Padre está precedida por *un trueno silencioso*, y ese mismo Padre creador es el encargado de convocar con un *silbido* a los animales y los pájaros, que comienzan a buscar «su color, *su propio grito*, sus manchas,/ sus guaridas, sus árboles, sus distintas violencias». Tal vez la frecuencia de las sensaciones auditivas en los textos de Augusto Roa Bastos evoque esa imagen de un mundo en creación que sólo puede entenderse como sinónimo de búsqueda de una forma propia: la voz del Padre genera voces que se buscan.

En *El baldío*, se oye un cantito *isócrono, fantasmal*, al que confirman y/o desconciertan los demás ruidos que configuran la atmósfera; está el rumor de la ciudad, *que allí parecía trepidar bajo tierra;* está el ruido del cuerpo que rebota sobre el suelo; están el *siseo* de los papeles, el *golpe* de los zapatos contra latas y cascotes; están, por fin, los *vagidos* que indican el punto, la hora indefinida en que la muerte da lugar al nacimiento, en que nacer y morir son otra y la misma cosa. Porque la voz resulta el vehículo para recuperar el tránsito entre el espacio de los vivos y el espacio de los muertos. Los vivos hablan (o repiten) intentando preservar lo que ya se ha

dicho antes, aunque sea reinventándolo (tanto la «traición» como la «tradición» significan lo que se *entrega* y *transmite*, y ¿qué es la tradición sino un hilo de traiciones sucesivas?); los muertos se hacen presentes en lo que alguna vez hablaron o en los objetos donde resuenan. Para quien habla y cuenta, el gran deseo se resume en aquella frase exclamativa (afirmando lo que deseamos, afirmamos también la distancia que nos separa del deseo, sol o noche inmensa donde se funden aliento y desaliento) del relato «Función»: *¡Las cosas que caben en la parte de mundo que uno no ve! El mundo de detrás de la lona trae* gritos y voces roncas, música, *cosas* que *se quedan pegadas,* rugidos, latigazos, plaf plaf de cachetadas, aplausos. Poco después, el narrador plural recapitula: «tratábamos de seguir viendo lo que oíamos» en el mejor de los casos, como el que refleja la última cita, la imaginación reconstruye visualmente lo que se oye y eso explica que, a manera de ejemplo ilustrativo, entre las historias olvidadas o ya no vigentes del personaje de *Contar un cuento,* aparezca la fotografía de una hermosa mujer *¡entre las páginas de un diccionario de música!* Si nos mantenemos sumergidos en la atmósfera de esta lectura de Roa Bastos que estamos haciendo, nos queda la trágica sensación de un desajuste entre el orden propio e inconmovible del diccionario (texto sin argumento, diría Lotman) y el desorden que asoma en lo que no ocupa el lugar previsible y, gracias al desorden, la de no saber, la de no poder llegar a la respuesta de preguntas tales como: ¿entre qué páginas? ¿A qué letra del alfabeto correspondían las páginas que resguardaban la foto? ¿Qué término específico del lenguaje musical estaba cerca de la imagen o le servía de acompañamiento? Y en definitiva: ¿de qué sirve una imagen que ya no suena?; de manera semejante, no nos es dado distinguir los acordes del *clamor del canto bilingüe* en *Niño-Azoté* o, en este mismo cuento, descubrir la melodía, la letra, la gesticulación sonora que define a las *bocas* que *muerden para adentro la nana quejumbrosa.*

El coro o infierno de las sonoridades abarca también los mensajes que componen voces surgidas de improviso, susurros, tonos bajos: las temperaturas de la voz. Los vagidos del nacimiento se enlazan y funden con los gemidos funerales. En *El viejo señor obispo,* las campanas adquieren rasgos humanos (la «campana mayor» es «antigua novia») y son capaces de arañar *el seso con sus trémulas uñas de bronce,* o de acariciar mientras suenan con redoble *grave y retumbante por los vivos y los muertos.*

Los ritos de la muerte, las plegarias y las procesiones, constituyen también el fondo coral que articula los hechos. La oración y la música vuelven a cumplir su función convocadora, son rasgos de la búsqueda de las voces perdidas o la afirmación de que las palabras sobran (faltan) y que la tragedia puede residir en un simple y «pequeño llanto onomatopéyico» (entre el sonido no articulado de la emoción y la palabra que no llega).

El coro repite la historia..., se lee en el cuento *Niño-Azoté.* Si la palabra se gasta, se va apagando en su roce continuo, acaba resonando como parte de la música que despiden los cuerpos, los paisajes húmedos, las guerras de dentro y de fuera. No hay forma de escapar de la polifonía coral, aunque haya teclas o cuerdas o cueros

que sigan intentando, desde el limitado rincón del individuo, dar la voz nueva que el mundo necesita: hablo del texto, hablo del texto dicho, hablo del texto escrito e impreso en la memoria de la gente, la memoria, que es como el espacio intermedio entre los muertos y los vivos, que suena, que sigue sonando, que me *trae* (¿la tra(d)ición?) las voces del fantasma.

Pero el fracaso y/o la decadencia y/o la muerte marcan la pérdida de los distintos hacedores individuales de música (incluido en ésta el tecleo del telégrafo, el mensaje como puro sonido o vibración): un ejemplo de fracaso es el gordo de *Él y el otro* que se mira las manos y casi implora *miren las mías aquí donde las ven aporreaban en el piano a Chopin, al gran sordo, a Brahms y hasta al viejo Bach y no lo hacían mal créanmelo podían atar un hilo a la pata de una mosca y la música no es mucho más difícil que eso sobre todo cuando uno la saca de su propio cuerpo como la araña se saca del vientre el hilo con que teje su red pero ahora ya no me sirven para arañar un acorde en séptima disminuida.* Está también el «Nonato», que recuerda el esfuerzo por enterrar a su padre con la guitarra (la muerte quiere música y danza) y que decide eliminarse para evitar molestias, consciente de que se va *(hasta que la dentera del ruido se me vaya apagando en los huesos)* y que se irán también *los otros ruidos que tamborean dentro de mí sin descanso.* Está también el obispo, quien merecía que se lo enterrase con su instrumento, el armonio. En *Niño-Azoté,* hay un indio que prueba el arpa y *el sonido le hace fulgurar los dientes.* Se dice que el Cristo de *Hijo de hombre* lo hizo un músico o constructor de instrumentos. Otros ejemplos se podrían seguir enumerando, parejamente significativos, que insisten en la presencia de las sensaciones auditivas, del lenguaje musical, de la música que se hace cuerpo y sigue vibrando aún en la vida de los otros. Los ruidos, las voces, los sonidos estrictamente musicales son, en definitiva, metáforas de la palabra, del afán de decir precisamente aquello que se está diciendo. Forman un bosque intrincado, una maraña en la que no siempre resulta fácil encontrar el sonido puro (de lo que escribe, de lo que vive), y por ello resuena ahora, vigente, otro texto de los guaraníes, aquel que sirve de epígrafe a *Hijo de hombre* y que, imperioso, afirma: *He de hacer que la voz vuelva a fluir por los huesos... Y haré que vuelva a encarnarse el habla.*

Para que esa *vuelta* sea posible, hacen falta muchos personajes como Ladislao, en el cuento *Cuando un pájaro entierra sus plumas,* cuyo nombre quiere decir *Orejas-Largas, porque escuchaba y sabía todo lo que pasaba en el mundo.* El oído capta las voces y las huellas de la voz, asegura la anulación de la desmemoria, hace revivir a las personas, a las cosas con alma, los retazos de nuestra convivencia con vivos y con muertos, los espantos y las quiebras de la identidad humana (aquello de Thoreau de que hay heridas que no implican derramamiento de sangre), aunque apenas se oiga un «soplo asmático» o unos gemidos, esos gemidos que son *mi pan,* el pan de cada día.

No se avizora exactamente amor en los textos de Roa Bastos. Acaso el amor sea una orden o un rapto violento o una voz sin réplica posible. Entre la vida y la muerte,

con los vivos y los muertos que comparten nuestras mínimas ceremonias cotidianas, sólo está el paisaje que suena. Porque, entre otras cosas, *la naturaleza trabaja en lo mínimo. La escritura también.*

Mario Merlino



Hacienda paraguaya


ALIAS
GARDELITO
LAUTARO MURUA
TONIA CARRERO
ALBERTO ARGIBAY
NORA PALMER
RAUL PARINI
VIRGINIA LAGO - O. SACHA
A. BARCEL - H. PELLEGRINI
NELLY TESOLIN - A. FOLINO
con la colaboración especial de
WALTER VIDARTE
PRODUCCION: LEO KANAF
DIRECCION: LAUTARO MURUA
PRODUCCIONES RIO NEGRO
ROA BASTOS y SOLLY
B. KORDON
OSCAR MELLI - MUSICA: WALDO DE LOS RIOS

Las vidas de los héroes de Roa Bastos

Es posible que una de las marcas de la obra de Roa Bastos sea la falta de esa marca específica que se llama un estilo. Y esto es así porque cada vez que ha cambiado la noción de vida y de sujeto en la literatura latinoamericana, cambió también la escritura de Roa Bastos. O mejor: cada vez que se planteó el problema del uso de la literatura y su relación con la vida, la escritura de Roa Bastos [illegible]ió como otro ciclo. Y en ese mismo momento construyó un tipo de representación que garantizaba la vida de lo referido, aun cuando esa representación se veía obligada a cambiar constantemente, a exhibir su historicidad. Y esto ocurre porque el centro de su representación es el cambio.

Me estoy refiriendo a la vida como concepto crítico (y por supuesto histórico): lo que queda cuando se eliminan las actividades especializadas, lo que se escapa, el resto, lo irrealizado, el sedimento, que se dice con un lenguaje donde no hay verdadero ni falso, universales ni trascendencias. Y me refiero al sujeto como algo que todavía nos cuesta definir: un conjunto de problemas ligado con la noción de fronteras, de temporalidades múltiples que coexisten, de ritmos, barbaries o minorías, nacionalidades y voces, exilios, diásporas, autoridades y resistencias. La combinación de vida y sujeto, cada vez variable, constituye el estilo cada vez cambiante de Roa Bastos.

El archivo de vidas y sujetos de Roa Bastos es doble: por un lado una serie de relatos de acontecimientos, guerras, derrotas y triunfos con sus héroes y fechas: la historia nacional. Por el otro, una serie de relatos de vidas, esas otras historias. Entre la historia y sus héroes y los héroes de las otras historias se dibuja uno de los campos fundantes de su obra. Y entre la vida de los héroes de la historia y la vida de los héroes de las otras historias se define la tensión cada vez cambiante de su escritura.

Las vidas trazan una serie de recorridos y constituyen lugares que son campos de discursos y cadenas de ficciones que los nombran. Esas vidas ligan lenguas, leyes y usos de cuerpos en sistemas narrativos específicos. Se trata casi siempre de historias de emancipación y de resistencia, es decir de vidas que se definen en relación

con el poder y sus dos posiciones extremas: enfrentarlo o representarlo. Y en la literatura de Roa Bastos, poder es simplemente poder (de) escribir y de decir yo. Por eso sólo desde *Yo El Supremo* pueden pensarse las vidas de sus héroes. El Supremo es la frontera de las vidas porque en él se constituye el sujeto como héroe y como historia nacional al mismo tiempo, y porque el yo escrito es a la vez el estado y la ley. Y sobre todo porque la condición de su discurso es la muerte. Esa muerte-vida de El Supremo aparece, entonces, como la frontera de las vidas de los héroes, su límite y su posibilidad. Dicho de otro modo: los héroes de Roa Bastos y sus relatos trazan un recorrido que va de lo oral a lo escrito, o en los términos mismos de su literatura, del él al yo. Se diferencian básicamente según cuenten o sean contados, según escriban o sean escritos.

I

El héroe contado, impersonal, el él, es el héroe popular, Solano Rojas de «El trueno entre las hojas» o Gaspar Mora de *Hijo de hombre*. El rasgo común que comparten es que los dos tocan (en acordeón o guitarra) «Campamento Cerro-León» el himno anónimo de la Guerra Grande. Y que esa música de la patria sigue oyéndose después de su muerte: el acordeón de Solano suena cada vez que se anuncia mal tiempo. Se trata del sonido, de la voz, del canto y de la tradición, es decir de la memoria. Los héroes orales y sus vidas sostienen la estructura de la memoria, o mejor, son su estructura significante. Se fundan en el sonido o la imagen, son como impersonales, retornan rítmicamente, contienen la posibilidad del cambio, se sostienen en las marcas en el cuerpo y aparecen como corte, frontera La historia de Gaspar, contada por el viejo Macario Francia, hijo de Pilar, es cada vez diferente, admite variantes, cambios «como quizá lo esté haciendo yo ahora sin darme cuenta», dice el que escribe, Vera. Esas historias, variables y abiertas como los cantos folclóricos, no se pueden plagiar porque lo oral es el lugar donde no hay propiedad. Ellos hacen sonar algo que retorna, como los ciclos naturales o como el mal tiempo, o algo que dice que sus vidas han dejado de ser vidas individuales porque el héroe popular representa una experiencia común y una identidad colectiva. Los ancianos cuentan esas vidas al que las escribe. Esos héroes sin yo carecen de infancia y de hijos porque ocupan la infancia de los que escriben y porque todos son sus herederos. Parecen haber nacido sin padre.

La estructura significante de la memoria se funda en la marca en el cuerpo. El centro de esas vidas es el sacrificio o martirio, el azote en el cuerpo, que las divide en dos partes. Solano enfrentó y quemó al norteamericano Way, pasó quince años en la cárcel, regresó ciego, tocó la música que perdura y murió ahogado en el río. La violencia del poder le dejó las cicatrices del látigo y el hachazo de la ceguera. Sostiene con su cuerpo tallado la memoria del origen de las luchas obreras, de la

resistencia y la organización. Es el mártir que funda una historia de larga duración, la otra cara de la historia.

Lo mismo ocurre con Gaspar Mora, el otro mártir del azote en el cuerpo. Fabricaba instrumentos de música y enseñaba su oficio, hasta que la lepra corta su vida. Entonces se aísla y talla la imagen del Cristo leproso que después de su muerte enfrenta las imágenes oficiales de la Iglesia ligada con el poder. El Cristo leproso funda la tradición del cristianismo popular como resistencia. Encarna «una creencia que en sí misma significaba una inversión de la fe, un permanente conato de insurrección», un redentor hombre y no un Dios. Cíclicamente, cada Viernes Santo, la procesión popular lo saca del cerro y lo lleva al atrio de la iglesia, pero no entra, es su límite. Las vidas de los héroes populares, cortadas en dos por el sacrificio, representan un corte, una frontera, el lugar donde la historia se da vuelta y abre camino a las otras historias. Entre el martirio y la muerte final, es decir, entre dos muertes, en esa zona límite entre la vida y la muerte, o en la contravida, se construye su perdurabilidad y su condición de héroes de la memoria, fundadores de contrainstituciones y contrahistorias. El alma de Solano y su música, el cuerpo del Cristo hombre de Gaspar, son, por sus nombres mismos, el revés del otro Solano y del otro Gaspar, los dos héroes de la historia del Paraguay. Los separa de ellos el color de sus nombres: Rojas en Solano (la tradición de las luchas obreras), y Mora en Gaspar (la tradición del otro cristianismo, popular). Son cada uno el otro de los nombres de la historia.

II

Los héroes letrados o la otra parte del archivo, constituyen el centro de las novelas de Roa Bastos, los que las «escriben». Son Miguel Vera de *Hijo de hombre* y El Supremo. Hacen y son hechos por la historia política; la escriben en primera persona. La historia de Vera es lineal, desde los relatos orales de Macario Francia y desde el cometa hasta el fin de la guerra con Bolivia. La del Supremo va desde la colonia y la revolución hasta después de su muerte o aún hasta la actualidad porque es discontinua y sigue la expansión perpetua del texto. Pero las etapas de sus vidas no difieren demasiado porque pasan por todas las instituciones, desde la familia hasta el Estado. Tienen infancia, tienen madre y padre, y esto los diferencia de entrada de los héroes orales. La secuencia institucional y estatal de sus vidas sigue este orden: la infancia (alimentada por la oralidad popular), el viaje de iniciación (uno por río, el otro por tren) en el que nacen otra vez, la entrada en la institución de enseñanza, sonde se rebelan y la enfrentan: Vera participó de una rebelión en el liceo militar y estuvo a punto de ser fusilado, y El Supremo fue expulsado de la universidad de Córdoba por sedicioso, ateo y partidario de las doctrinas libertinas e iluministas. La secuencia continúa con la conspiración y la entrada en la historia política, la prisión y la guerra en Vera, y finalmente el acceso al poder. Vera llega a jefe: de destacamen-

to en la guerra y después a jefe político en su pueblo, y El Supremo accede a la dictadura perpetua y al poder absoluto. En este camino los dos construyen la escritura y el yo, un yo cárcel (en el caso de Vera, que comienza su diario en la prisión militar) o un yo-cráneo (en el caso del Supremo), que representa la estructura de la razón. Esa representación los constituye y constituye su escritura: reflexión, autorreferencia, división, desdoblamiento, la posesión de un código más, la capacidad de incluir y excluir, es decir, el poder de fundar instituciones. Su escritura, de entrada, es reflexiva y está dividida: los dos tipos de narración de *Hijo de Hombre* (algo así como la tradición de Sapukai y la de Itapé, del Cristo leproso y de las insurrecciones campesinas), y la Circular Perpetua y el Cuaderno Privado en *Yo El Supremo*. El héroe letrado está definido por la traición. Poder, uso del yo, posesión del código, división y traición son uno solo en Roa Bastos: sólo un telegrafista pudo delatar a los insurrectos en *Hijo de hombre*, y sólo el subordinado militar que escribe «Borrador de un informe» y divide su escritura entre crónica y confesión pudo hacer matar al Cristo femenino popular, la prostituta ciega. La traición de la escritura o del poder del yo escrito es la traición a lo que representan los héroes orales: la memoria de la resistencia en sus cuerpos.

Estos yo-Estado, yo-institución y razón, se acompañan de asistentes, secretarios, esclavos, hijos adoptivos. Con estos subordinados mantienen una relación mortal que alegoriza la relación de la razón con la memoria o de la oralidad con la escritura. Es la condena a muerte. En El Supremo el asistente condenado no es solamente Patiño, el que ejecuta el dictado y también asume la narración de la tradición oral, sino también Pilar, el esclavo al que El Supremo mandó matar. Su hijo Macario contará muchos años después la historia del héroe popular Gaspar Mora, su sobrino. Quiero decir con esto que de los asistentes condenados a muerte por el yo de la escritura parte una tradición o genealogía donde se inserta el héroe popular. En *Hijo de hombre* los subordinados de Vera están representados por la cadena significante de los mártires del cristianismo popular: Niño Nacimiento González o Pesebre, el hijo de Natividad, primer amor de Vera, al que da el tiro final, y después Cristóbal Jara, que lo salva de morir de sed, y a quien da también el tiro final. Y finalmente el hijo de Crisanto Villalba, el loco de la guerra, al que adoptó, es el que dará a Vera el tiro final. Los héroes orales son los asistentes del yo y del poder, y a Vera literalmente lo alimentan (en los dos sentidos) y lo salvan de morir de sed, con la leche de Damiana y el agua de Cristóbal. Esa pareja, o la relación entre los dos tipos de héroes, encarnan en la escritura de Roa Bastos la dialéctica entre la vida y la muerte. En el caso del Supremo él mismo se engendra del cráneo, se alimenta con los senos frontales y también se condena a muerte. Allí el yo del poder absoluto de la escritura ha llegado a la autoreflexividad absoluta.

Los héroes letrados, representantes de la historia política, o de la política del poder, de lo escrito, del yo, de la razón, de la contradicción y la escisión, aparecen como el fin de un proceso, como en una frontera del relato de emancipación y de acceso

al yo. Allí lo íntimo y personal es a la vez político y público. Por eso el poder absoluto implica un yo absoluto y una escritura absoluta, totalitaria, que se funde con la reescritura de la historia. El Estado soy yo dice El Supremo, que no es sólo el héroe letrado por excelencia sino también el héroe nacional. Su escritura traza el mapa y las fronteras del Estado en forma de representaciones de lenguas, de espacios, y de leyes que incluyen o excluyen a los otros. Su función estatal (que es la función del yo y de la razón al mismo tiempo), es precisamente la de incluir y excluir, a la vez de sí mismo y de la nación.

III

Pero hay otra diferencia que se superpone a la separación entre héroes él y héroes yo, y que pasa por el interior de estos últimos y es uno de los factores fundamentales del cambio en la escritura de Roa Bastos. La diferencia entre Vera y El Supremo, o entre las dos novelas, es la que va desde el testimonio a la historia: dos modos de la relación entre yo y él, dos concepciones del sujeto. En el testimonio de *Hijo de hombre,* el centro es la relación del sujeto con la verdad el yo que escribe se llama Vera. Y es el testimonio de un martirio, del valor de verdad del martirio, o del sacrificio de una vida (la de Gaspar Mora, pero también la de la cadena de los nombres cristianos, los pobres cristos) por una causa verdadera. El yo del que escribe es definido allí en términos de conciencia y de hegemonía del conocimiento sobre las otras instancias de la personalidad. Vera traicionó la insurrección popular cuando perdió la conciencia por el alcohol. Por eso la otra voz escrita, el otro yo que encuentra y publica sus escritos es una médica, la que encarna la verdad científica. Ella es la que puede juzgarlo incapaz para la acción y publicar su escritura como testimonio, sin las partes personales que le conciernen. Ese yo está enmarcado y constituido entonces por el él de los héroes orales de la resistencia por un lado, y por el otro yo de la ciencia, por el otro. Se encuentra entre el martirio y la verdad.

En el yo del Supremo,en cambio, no hay verdad, porque en la historia y el lenguaje, que es la materia que lo constituye, cada proposición tiene su contraria y cada verdad su contraverdad. Aceptar algo como verdadero o falso depende de la posición o de los intereses del que la postula o la juzga: la atribución de verdad es un acto interesado. Y en la historia y la lengua el yo ya no se reduce a la conciencia, sino que es un conjunto de estratos diversos y de pasiones encontradas. El cambio en la noción de sujeto en El Supremo y en la escritura de Roa Bastos multiplica y lleva al extremo los signos de la estructura de la razón para darlos vuelta: la historia ya no es lineal y su yo o poder masivo está atravesado y constituido por anacronismos, duplicaciones, discontinuidades, circularidades y significantes. El único que puede acusarlo de traición y juzgarlo es el perro y el único libre, el esclavo Pilar. Desde la tradición de los cínicos, los canes o perros (Diógenes, Luciano y su *Diálogo de muertos)* es decir,

desde la tradición de la sátira, surge la voz otra que constituye una de las fronteras del yo. El filósofo cínico o el perro, que nada tiene, es el único que puede enfrentar el poder estatal. Lleva consigo todo lo que posee, su cuerpo, y piensa que la vida es más importante que la escritura. La otra voz o el otro yo escrito que encuentra sus escritos y los publica no es el yo de la ciencia y la verdad sino el yo del compilador, que es el de las parodias, inversiones, plagios, duplicaciones y también de los dobles, cráneos y mitologías que enmarcan esa vida y constituyen ese sujeto de la historia. Es el otro yo de la literatura. Allí no hay verdad sino perpetuamente otra voz, el lenguaje otro yo o el él del conjunto de la tradición y la memoria literaria.

Las vidas de los héroes de Roa Bastos, lo que es lo mismo, el juego de los yos y los ellos, que es también el juego de la dominación y la resistencia, ponen en relación la estructura de la memoria con la estructura de la razón. Y muestran que el estilo resulta de esa y otras combinaciones, y que cada crónica contiene una confesión, cada yo un otro yo, cada testimonio una historia y cada castellano un guaraní.

Josefina Ludmer



La historia y su doble (Roa Bastos y Cándido López)

Así, de aquellos primeros años, de aquellas historias increíbles de vida y muerte, recuerdo una y la veo nítidamente: la del soldado enemigo que se ponía a pintar los preparativos de una batalla o el paisaje sepulcral poblado de muertos, dejado por una victoria o por una derrota. Sentado en un tronco o de rodillas frente al caballete, con la visera del kepis sobre la nuca, fijaba con sus pinceles esas visiones que envejecían rápidamente.

Cuando lo descubrí por primera vez en los campamentos aliados de Paso de la Patria, sospeché que se trataba de una nueva forma de alucinación. Le disparé un tiro que levantó un poco de tierra detrás del caballete. No se alteró, giró fugazmente la cabeza en dirección a mi escondite, lanzó un escupitajo y siguió pintando impasible. No fui el único que lo vio, muchos otros lo avistaron pintando con el mismo coraje el desarrollo de los combates, sentado en la cima de los despojos. Le dieron el nombre de tá angá apohá (artífice de figuras).

Quimera o no, volví a verlo en Estero Bellaco, en Curuzú, en Tuyutí, por fin en Curupaytí, el día posterior al desastre de los aliados. Alegando pretextos de salidas exploratorias, salía a buscar a aquel fantasma que pintaba fantasmas. Con el catalejo no tardaba en individualizarlo. Absorto hacía su trabajo con prisa entre el reverbero del sol y el aire manchado de humo, de polvo y de los incendios. Sólo cuando el crepúsculo sucio empezaba a caer, parecía preso de cierta inquietud, como preocupado de que los millares de cadáveres se levantaran de golpe, recogieran sus carroñas y se encaminaran hacia cierto lugar oscuro y desconocido.

En la tierra que las explosiones desmontaban y llenaban de cráteres, aquel hombre fijaba el punto en el cual el tiempo aparece y desaparece. En aquel punto que abrazaba a todos, vivos y muertos, también mi imagen, pensaba, debía estar presente: la imagen de mi cuerpo escondida entre las zarzas, mis ojos que observaban a aquel hombre cuyos ojos y manos disputaban al olvido, el misterio de la comunión forjada por la guerra: sus símbolos más visibles pero también los más ocultos.

Hubiera querido que el «artífice de figuras» hubiera llegado a Cerro Corá y allí hubiese inmovilizado con inmutable, pero viva fijeza aquel momento único en la historia de América.

Esta es la única página del cuento *El Sonámbulo* de Roa Bastos, dedicada a Cándido López, donde se alude directamente a la figura del pintor. El resto es, en principio, un cuento. Es decir, un lenguaje imaginado para explicar la actividad singular de

un momento o de una época. El arte es aquí, precisamente, eso que escapa a las explicaciones del texto. No es crítica de arte, porque ésta es incapaz de hablar el lenguaje preciso de la pintura, es una manera de representar como en un espejo lo que está antes del cuadro, siguiéndolo hasta el momento en que la pintura manifiesta su autonomía, su mano propia irreductible a otro lenguaje.

Así, el relato de Roa Bastos incomodará hábitos adquiridos, romperá con certidumbres cómodas y anulará demostraciones sabias y académicas, sustituyendo a la paráfrasis del arte, el contexto en el que la creación se produce, lo que constituye la obra misma. No se trata de revelar las aproximaciones sucesivas que ha hecho el escritor a la obra de un pintor, sino la manera de operar de los dos, imponiendo a los hechos una relación irrecusable, porque está avalada por la historia. En este punto la estructura del cuento de Roa Bastos coincide con la pintura de Cándido López, porque yuxtapone los espacios y los tiempos en una secuencia lineal. El relato está construido de tal manera que no sólo obliga a remontar con el autor la corriente del discurso, sino que incita a buscar las imágenes de otras lecturas transformando todas las novelas en novelas ilustradas, todas las imágenes en relatos escritos, a la búsqueda de la imagen inventada de la realidad. «De esta manera —dice Roa en una reflexión autocrítica a propósito de *Yo, el Supremo*— la oposición realidad histórica-realidad imaginaria, participa del sistema de dobles como estructura fundante del lenguaje novelesco, de la producción textual, del tejido de la escritura».

Son muchas las relaciones que surgen entre *Yo, el Supremo* y este relato, «El Sonámbulo», que parece en muchos aspectos su continuación. En primer lugar, porque prolonga la saga de la historia del Paraguay, pero, además, desde el punto de vista estilístico, recurre también a la figura del compilador. «¿Por qué compilador? ¿No hay quizás una argucia, una coartada de mala conciencia en esta ambigua autodenominación? Desde el momento en que el compilador quita la máscara del rostro de un autor y se esconde tras ella, se convierte *ipso facto* en un literato *creador*. La palabra creación me produce pavor, decía Marcel Duchamp. En el fondo, yo no creo en la función creadora del artista. Este es un hombre como cualquier otro, he aquí todo». Por otra parte, *El Supremo* trata de encontrar un lenguaje fónico visual, un lenguaje cuyos signos sean los objetos mismos que designa un lenguaje de formas reales y no de representaciones gráficas. En *El Sonámbulo*, es Cándido López quien produce ese lenguaje visual, «ese hombre cuyos ojos y manos disputaban al olvido, el misterio de la comunión forjada por la guerra: sus símbolos más visibles, pero también los más ocultos».

Cándido López ponía, él mismo, palabras a sus pinturas; cada uno de sus cuadros de la guerra del Paraguay está acompañado de una descripción minuciosa de los hechos. Cándido reconstruye sobre la memoria. Pero Roa Bastos va más allá, considera el cuadro como una frase, como un conjunto de módulos expresivos que adquieren, a través de la relación entre sus elementos, un sentido diferente del que tienen los elementos tomados separadamente, es decir, descubre la secreta sintaxis de esos cuadros y les abre nuevas entradas, ventanas o espejos posibles a la realidad. Cándido

López opera un tipo de creación lineal, secuencial, que corresponde a su voluntad deliberada de ser un «historiador del pincel». El carácter seriado de los croquis tomados de la realidad que más tarde se transforman en cuadros, hace que cada dibujo sea, como en el billar, una carambola en sí mismo, la que a su vez retoma la situación dejada por la carambola anterior. Roa Bastos, por su parte, relata su historia y articula cada una de las escenas pintadas por Cándido López ordenando las imágenes del campo de batalla en el campo de la lectura.

> La base de mi proyecto narrativo consistió, por tanto, en llevar a fondo mi rebelión contra esa farsa que ocultaba y oculta la historia vivida. Mi punto de partida era esa historia (imposible de reconstruir literariamente, vivencialmente). Pero yo no pretendía hacer una novela histórica, ni una biografía novelada, ninguno de estos proyectos híbridos que simulan una falsa verosimilitud.

Augusto Roa Bastos restituye la vida de Cándido López en su dimensión original: la del presente del artista. Para lograrlo crea un relato de la misma época (una supuesta carta escrita por el ex-coronel Silvestre Carmona, dirigida al Procurador General y encontrada en un archivo) e invita a compartir y descifrar anotaciones y apreciaciones manuscritas agregadas en los márgenes. Estas anotaciones, además de aclarar el propio texto y condimentarlo, revelan paralelamente la importancia del trabajo de investigación realizado por Roa Bastos en relación a la Guerra del Paraguay.

A partir de esa investigación histórica, que se opone a la historia oficial, queda demostrada la calidad y la exactitud de su mirada y su capacidad para inventar, desde el interior de su propia escritura, la experiencia visual de otra escritura.

En el relato, el discurso histórico coincide con el discurso narrativo que responde a la pertinencia de sus propias leyes. Las analogías y homologías entre los dos discursos son posibles en la medida en que mantienen sus respectivas pertinencias y se oponen dialécticamente. La del discurso narrativo se funda en el hecho de que es producto de la invención, fuente de la multiplicidad de sus significaciones.

Ninguno de los datos biográficos salientes del pintor, figuran en esta historia: el que haya sido alumno de Carlos Descalzo y Baldassari Verazzi, o su relación con Manzoni, o el hecho de haber perdido el brazo derecho en la batalla de Curupaytí. Tampoco se habla de su mujer Emilia Magallanes que le dio doce hijos, ni se menciona la fecha de su nacimiento el 29 de agosto de 1840, ni la de su muerte, el 31 de diciembre de 1902. Para Roa Bastos, el secreto de la vida y de la obra de Cándido López no puede ser alcanzado, y menos, dicho o escrito. Por eso propone al lector una coartada, un relato sustituto, una historia que se articula como el relato de un sueño. Permite así, la libertad necesaria, indispensable para acceder a las pinturas.

Entrar en *El Sonámbulo* significa participar en una aventura, en una dramaturgia que se desarrolla en el centro mismo de la acción creadora.

La realidad y sus representaciones

Uno de los momentos fuertes del relato corresponde a la descripción de la derrota de Uruguayana:

La rendición de las tropas en Uruguayana y el fracaso de la expedición al Sur por la traición de sus comandantes, anuló casi la mitad y la mejor parte de nuestro ejército desde el inicio de la guerra. El primer encuentro militar destruyó al Paraguay como fuerza política sudamericana. Quedó solo y a merced de sus enemigos. La derrota final fue signada desde el principio, nuestro Jefe Supremo lo intuyó claramente, pero mientras la victoria quedaba sepultada bajo la piedra de la derrota, él encarnaba en ese momento el espíritu de la resistencia al invasor con más ardor y fuerza que antes.

Este mismo episodio lo relata Cándido López acompañando su cuadro de la rendición de Uruguayana (óleo sobre tela, 41 x 110 cms.).

El 18 de septiembre de 1865, después del sonido de la diana, todo el ejército aliado levantó las tiendas y poco después las columnas se pusieron en marcha hacia Uruguayana. El movimiento era inmenso, magnífico, indescriptible (...).
En la retaguardia de la línea de ataque, había un gran movimiento, sobre todo de soldados de caballería que galopaban en todas direcciones (...).
La tarde era nublada y fría. El espectáculo del lugar era el más desconsolador que se pudiera ver. Las puertas y las ventanas estaban deshechas (...) Los techos hundidos, montones de ladrillos y mampostería por todas partes.

Esta confrontación es ilustrativa. Los dos narradores hacen conocer una versión particular de los acontecimientos que se superpone a los acontecimientos mismos.
A pesar de la preocupación de Cándido por respetar a ultranza la realidad visible, aquí cede a las necesidades de la representación. Esta preocupación por reflejar hasta los mínimos detalles de los acontecimientos, se refleja con claridad en la carta que dirige al senador Tello, fechada en 1887:

(...) en las pinturas que representaban la batalla de Yatay y el embarco de las tropas argentinas en Paso de los Libres, he pintado espacios de terreno muy rojos, salpicados de manchas de hierba verde claro; aquel que no haya visto el lugar puede criticarme por haber abusado del color, pero hoy he probado que soy fiel aún en aquellas pequeñas particularidades, sacrificando la armonía del arte pictórico a la verdad histórica; lo mismo sucede con las divisas de las tropas, hubiera sido de mejor efecto artístico suprimir tanta variedad de colores; aquí están, sin embargo, los cuatro batallones orientales, los tres brasileños y los nueve argentinos con divisas diversas, para que el historiador, a través de los años, conozca los uniformes usados de esa campaña. El cuadro de la rendición de Uruguayana que alguno encuentra de mal gusto por la pobreza o tristeza de los colores, tuve que pintarlo rigurosamente así, para no traicionar la realidad histórica. El día era frío y nublado, en consecuencia, de aspecto triste, la divisa azul oscura de las tropas argentinas contrastaba con los uniformes de una columna de tres batallones brasileños vestidos de blanco, celeste, amarillo y punzó. Esto desarmoniza la entonación del cuadro, pero es la verdad desde el punto de vista histórico.

Roa Bastos, por su parte, apuesta siempre con lucidez al juego de similitudes y diferencias entre realidad y representación. Acerca de *Hijo de Hombre,* sin duda su novela más realista reflexiona:

Entre los fugitivos del yerbal como personajes reales y el novelista de *Hijo de Hombre,* también como personaje real, es inevitable que las ideologías se contrapongan. También su lenguaje, sus formas de representación. Los unos verán, sentirán lo sobrenatural; el otro fantasmagorizará, mitificará lo sobrenatural en lo natural con los recursos de la metáfora, de la alegoría, de los símbolos, dando lugar a las estereotipias del realismo mágico o de lo real maravilloso.

En el discurso narrativo no son los acontecimientos relatados lo que cuenta sino la forma en que el narrador los hace conocer. En *Yo, el Supremo,* el dictador Francia hace saber a su ayudante Patiño:

escribir no significa convertir lo real en palabras, sino hacer que la palabra sea real... Lo irreal está en el mal uso de la palabra, en el mal uso de la escritura.

Esta concepción junto a la preocupación por encontrar un lenguaje cuyos signos sean los objetos mismos que designa, puede suscitar la tentación crítica de asimilar la escritura de Roa a las experiencias plásticas que llevaron al arte contemporáneo a conectarse con la materia y el objeto: desde el *arte pobre,* pasando por el *nuevo realismo,* hasta las instalaciones *pop* y ciertas formas del *conceptualismo.* La adopción de este punto de vista, equivaldría a amputar de esta obra sus aspectos más significativos. Roa Bastos, por una propensión que se desarrolla a lo largo de más de treinta años, ha manipulado los signos de una realidad exigente y obsesiva y ha encontrado en ella el soporte de su *hacer* y también de su *decir.*

Borrar todo el proceso psicológico, la experiencia política y humana, la intencionalidad presente en todos los niveles, comportaría iniciar un camino hacia el absurdo crítico y ontológico. De todas las lecturas —múltiples, sucesivas o simultáneas— que puedan valorizar las intenciones ideológico-políticas o poner el acento sobre los aspectos formales, convendría elegir una que se vincule con el mecanismo formador de su escritura o, mejor todavía, con sus intentos por trascender la escritura o abordar una desescritura.

Los caminos de la desescritura

La escritura fue inventada para inmovilizar el lenguaje, para fijar el pensamiento. Consciente de esa realidad, Roa Bastos procura escribir más allá de lo legible: esa desescritura libertaria que en *Yo, el Supremo* se articula con inscripciones a medio borrar, símbolos políticos, emblemas nacionales, adquiere contornos vitales. La presencia de un fingido compilador, que reúne y organiza textos tamizados de graffitis y objetos, no debe ser interpretada como un subterfugio para incorporar la técnica del *collage* literario. Por el contrario,

en un movimiento que va desde lo exterior a lo interior, el compilador construye y *compone* el texto novelesco. *Hace* la novela, pero a su vez es hecho por ella. En lo exterior, la máscara oculta al compilador real en su función aparentemente neutra

y objetiva como organizador del texto. Pero en el interior se desdobla y participa vivencialmente, en tanto narrador, en la acción del discurso narrativo: primero como doble antinómico del compilador mismo que se opone a él y lo niega; luego como sustituto del Supremo.

Esta negación del narrador, esta anulación del escritor por el escritor mismo lleva a una nueva significación textual e intertextual donde la escritura se transforma en objeto.

En el relato «El Sonámbulo», Roa consigue —con una técnica similar— transformar los cuadros de Cándido López en objetos nuevos, animados de varios dobles que a veces los niegan en su valor testimonial y, otras veces, los afirman y los transforman en una secuencia teatral o, mejor aún, cinematográfica, donde lo visual polisémico engendra continuamente nuevos argumentos.

Este gesto no es un divertimento sino la solución de un problema planteado a lo largo de toda la obra, relacionado con el divorcio y la unión de la palabra, con la forma y el color.

Proteo del lenguaje, Sísifo de la Piedra del Poder Absoluto, *El Supremo* busca y ensaya la instauración de la Escritura del Poder, desconfiando del poder de la escritura. Obsedido por ese afán ciego y sin memoria, trata de encontrar un alfabeto donde las letras vuelvan a ser los propios objetos, donde significante y significado se confundan: piedras, elementos naturales, seres, animales reales o míticos que participan más de la naturaleza viviente y sensible, en constante metamorfosis.

Este intento de inventar una escritura natural y cósmica, una escritura absoluta, viva y con raíces, no se concreta. Este esfuerzo por restituir a la escritura su parte visible, que le fue mutilada, no prospera porque

la traición termidoriana acecha adentro y afuera de *El Supremo* en la historia y en la novela. Es el momento de que el proceso revolucionario puesto en marcha por él, con el apoyo de las masas campesinas (y en contra del patriciado y la oligarquía terrateniente) parece detenerse. El ejercicio del poder absoluto del Individuo-Persona, segregado y aislado de la Persona-Muchedumbre, entra en descomposición y se convierte en despotismo. He aquí el clímax del discurso histórico de la dictadura del Dr. Francia y también el clímax de la novela. La declinación de su innombrado y doble personaje YO/EL se manifiesta en el resquebrajamiento de la escritura. El sistema de *dobles*, la constelación coral de voces se descentran y fisionan. El habla se extingue en afasia. Sólo quedan flotando las palabras *cadavéricas* al impulso de la mano *megateria*. Palabras fósiles que se transforman en monstruos, en la insurrección de las fuerzas degradadas. La invasión de lo anormal irrumpe en la derruida sede del Poder Absoluto. ¿Qué es esto? ¿Qué es este azogue fantasmal que fluye de los espejos rotos, esta secreción de lo secreto que corre por las grietas de una realidad devastada?

Este texto que celebra la muerte de la escritura, se abre, sin embargo, a nuevas posibilidades.

En la introducción a *El grado cero de la escritura*, Roland Barthes afirma:

Mallarmé coronó la construcción de la Literatura-Objeto, con el acto último de todas las objetivaciones; el asesinato: se sabe que todo el esfuerzo de Mallarmé apuntó a una destrucción del lenguaje, por lo cual la Literatura, en cierta manera, no sería más que un cadáver.

Roa Bastos, en realidad, no perpetra un asesinato sino una deconstrucción. En este sentido su accionar se relaciona más pertinentemente con el concepto de *diseminación* de Derrida. Cada uno de los elementos con los que se articula y desarticula *Yo, el Supremo,* puede separarse y engendrar otro relato, cada frase puede ser una frase-camino capaz de construir nuevas páginas-objeto. *El Sonámbulo* es la materialización de una de esas posibilidades. Este nuevo relato marca otro rumbo, aquí los espejos se reconstruyen, reflejan el drama del Paraguay

arrasado a sangre y fuego, la masacre de cinco años lo dejó sin población masculina. Los últimos combates fueron librados por niños de 10 a 14 años con barbas postizas hechas con cola de caballo...

Este relato es un drama representado en imágenes y son justamente las imágenes las que predominan. El compilador se vuelve imaginero y demuestra que plástica y literatura son aspectos de una misma cosa.

La historia como parábola

Esta manipulación de la historia que lleva a transformarla en una parábola estilística tiene sus raíces en la situación específica del narrador latinoamericano.

En cuanto a la situación individual del narrador de ficciones, su papel no puede ser otro que el de actuar subversivamente dentro de los límites de su actividad. Este transgresor, este subversor, sabe que no puede realizar la destrucción de la muralla (que lo rodea). Su acto, su actitud, sólo pueden ser representacionales, es decir, simbólicos. No le quedan sino dos posibilidades: o enfrentar pasivamente la muralla, aplastar la boca contra ella y hacer que su lenguaje se confunda con el silencio de la piedra, o comérsela, cualesquiera sean los gustos gastronómicos del emparedado vivo. No puede anularla ni negarla sino transformando su naturaleza por medio de las formas simbólicas. No hay pues destrucción sino desconstrucción. El único recurso posible para el autor de ficciones es la apropiación del sistema de signos codificados, petrificados en la cristalización ideológica de una civilización y una cultura (la occidental y burguesa) llegadas al punto de su sucesión histórica...

Así nace el proyecto de escribir una contrahistoria capaz de transgredir la historia oficial y que además, permita la posibilidad de nuevas lecturas de la realidad, de nuevas formas de acceder a otras necesidades y otros puntos de vista acerca de la existencia del hombre considerado tanto individual como colectivamente. El hombre negado, el hombre amputado de su medio al que se escamotea su lugar en la historia, ese sería el verdadero protagonista.

En este segundo momento, las leyes internas del texto a través de los códigos que el texto mismo iba elaborando, me impusieron la necesidad de una transformación —dice Roa—: la antihistoria debía convertirse en una intrahistoria y simultáneamente, en una transhistoria. La garantía de ese logro, improbable e incierto, radicaba en alcanzar la realidad autónoma de la historia imaginaria; en otras palabras, lograr el sustituto de la ficción pura, sin que esto implicara la ruptura con los referentes históricos.

Es significativo que haya sido un latinoamericano y más precisamente un paraguayo exiliado quien haya logrado plantear el problema de la manipulación política de la historia y haya logrado reelaborarla, sin tergiversarla, en el campo de la literatura, dándole su verdadera proyección.

Esta opción de usar la historia como parábola no responde a un registro único ni obligatorio de la obra de Augusto Roa Bastos, es más bien una elección que se renueva según las opciones del momento, las formas de su compromiso y su permanente e indeclinable decisión de cambiar la vida y transformar el mundo.

Conclusiones no concluyentes

En «El Sonámbulo» varios Roa Bastos convergen: el que participó en la guerra del Chaco en 1939, el que en 1947 empezó su largo exilio, el que en 1950 fue profesor de guion cinematográfico en la universidad de La Plata, Argentina, el que publica *Hijo de Hombre* en 1960 y, naturalmente, el de *Yo, el supremo,* que publica en 1974: todos ellos se vinculan por una reacción semejante frente a la violencia arbitraria y se entrelazan sin cesar con el Roa Bastos actual.

Las diferencias simultáneas de punto de vista que ofrece el relato a través de las anotaciones al margen, le dan un carácter particular al que se suma su carácter de exploración en el tiempo. El personaje principal del cuento, Cándido López (y no el relator ex-coronel Silvestre Carmona), permanece siempre en primer plano, no sólo a través de las ilustraciones, sino a través de esa fugaz y única aparición en el relato.

Este primer plano no es como el de Goethe en las conversaciones con Eckermann, ni como el primer plano de las biografías de artistas escritas hasta la fecha, ni el notable *Louis David, su escuela y su tiempo* de E. J. Dècleuze publicado en 1828, ni el *Henri Matisse,* novela de Aragón de 1971, ni el *Bacon* de Gilles Deleuze, en 1981.

El valor de «El Sonámbulo», relato que ilustra la obra de Cándido López, consiste en encender una luz más allá del propio tema sin intentar formular una explicación del mismo ni elaborar una tesis.

> Hacer filosofía —decía Gaston Bachelard— a sus alumnos que se quejaban porque lo oían hablar de temas que no estaban dentro del programa de sus clases en la Sorbona— es salir del tema.

Esta reflexión puede aplicarse a «El Sonámbulo», que sin embargo, se sale del tema porque el gran tema es el de la historia latinoamericana, común a los dos relatos: el de las imágenes y el de las palabras. En realidad, uno de los relatos muestra el revés de la trama del otro, así como el espejo que aparece en el fondo del retrato del matrimonio Arnolfini pintado por Van Eyck, muestra de otra manera la escena representada.

En *Yo, el Supremo,* el discurso narrativo se cierra sobre un enigma para abrirse a

las innumerables posibilidades que las lecturas, que los lectores tienen de rehacer el texto vacío, opaco y ambiguo; de paleografiar la escritura henchida de signos en medio de una *gran catástrofe de recuerdos.*

«El Sonámbulo» de Roa Bastos termina con una revelación que remite al tema mismo del traidor y del héroe borgeanos. Esta revelación convierte al relato en una estrella monumental abierta en todas las direcciones. Una especie de Cruz del Sur para guiar a quienes no entienden las historias cruzadas de América Latina, historias que agitan el continente desde los días de la conquista y condicionan sus relaciones con el mundo. Esta estrella, como en el teatro, se levanta tirando de cuerdas y desplazando el resto de la escenografía cuidadosamente montada por la historia oficial.

Sylvia Valdés




EDITORIAL
LAGOS PRESENTA
Nde Ratîpî Cuá
(Tus Hoyuelos)
GUARANIA
DE JOSE ASUNCION FLORES
LETRA DE: FELIX FERNANDEZ
VERSION DE AUGUSTO ROA BASTOS

«Yo, Roa Bastos»: Literatura y vida

Nota previa

He titulado las páginas aquí transcritas, *«Yo Roa Bastos»: literatura y vida*, pero también podrían responder a apelativos diferentes como: «realidad y ficción», «usurpación y devoción», «invención y experiencia», «ensayo y homenaje»... Todos se cumplen y, sin embargo, todos son insuficientes. En cualquier caso, quiero poner de manifiesto que el autor del texto que a continuación sigue ha intentado fundir y confundir, deliberadamente, su condición de creador y crítico, de periodista y lector apasionado. En la recreación de la realidad, en los límites permeables donde coinciden la verdad de la escritura y la incertidumbre de lo vivido, se reflejan con idéntica identidad, con un único sentido, la máscara y la transparencia. Espero de ustedes ante estas páginas que me he limitado a compilar, la misma benevolencia manifestada por Roa Bastos. Tal vez su misma complicidad.

El transcriptor

«Yo, Augusto Roa Bastos», amanuense supremo de la Historia, ficcionador perpetuo de la realidad, proclamo que las palabras cuentan como actos: viajan al núcleo central de las cosas para encontrar esa verdad muy escondida que a veces, como el fulgor del relámpago, ilumina toda la profunda penumbra que, desde siempre, se ha cernido sobre mi tierra.

»Sabed que mi tierra es el Praguay y que el Paraguay es como un gran espejo luminoso que se ha roto en muchos fragmentos. Un fragmento por sí solo no tiene valor;

no es más que un destello de la luz luchando contra el olvido continuado de la vida. Yo he tratado de reunir en mis palabras los fragmentos del gran espejo roto para que pueda volver a dibujarse la imagen profunda de una colectividad. Desde el don antiguo de la palabra que unge al fabulador para que haga magia de la realidad, yo proclamo que la maravilla es lo real en el Paraguay. Aunque a veces, con demasiada frecuencia, esa maravilla asume terribles formas de pesadilla. Yo he tratado de emerger desesperadamente de ese sueño de condenación a través de las páginas y los ecos que componen mi escritura y mi existencia.

»Yo, Roa Bastos, declaro que el dolor paraguayo existe como existen las largas y oscuras agonías; un dolor poderoso, semejante a la fuerza de la tierra donde arraiga. Porque mi tierra es arcádica y sosegada, mas tan sólo en su superficie. Debajo esconde una ebullición, una erupción soterrada, una potencia tan salvaje que las erupciones humanas se corresponden analógicamente a esa fuerza de la naturaleza que domina este país, tan ignorado por el resto del universo como maldito por la crueldad de guerras interminables y por la zarpa carnicera de tiranos que trocaron el gozo de la vida por la sangre y el despojo.

»Y es así como la palabra y sus espejos, la literatura y su fuego, es un acto de servicio y una manera de recuperar la identidad perdida por mi pueblo en las confrontaciones históricas y bélicas. Yo me cumplo ahondando en los grandes símbolos de la tierra, en las voces del pueblo, en esa trama de relaciones que forman un mito por pequeño que sea y que connota una multitud de significados posibles. Yo me cumplo como *El trueno entre las hojas*, como *Hijo de hombre*, y grito encendido por el dolor de mi pueblo y de mi patria; mas también como el ruiseñor ante la aurora, como el naranjal ardiente de esperanza para que un pueblo y una patria alcancen en un día próximo la necesaria redención, ese destino que merece y le corresponde en la Historia: el de los sueños benignos germinados sobre una tierra libre y solidaria.

»Cuando acontezca mi muerte y mi cadáver sólo sea una fijeza inmóvil en la calma sin imágenes, cuando las campanas y las risas no convoquen con su son el latido de mi sangre, cuando tras el vértigo del tiempo no queda ya cruz ni marca que rememore la ceniza de mi cuerpo, un solo deseo lego a quien lleve este escrito ante sus ojos y su entendimiento:

»Que por siempre sepa que la imagen del escritor como la de un hombre solitario volcándose íntegramente en la tarea desde lo hondo de sí, pero haciéndose solidario de los demás, proyectándose hacia lo universal, con valor, sin claudicaciones, con irreductible fe en la condición humana, en lo que ella tiene de permanente y perfectible, fue la aspiración que otorgó consistencia y entereza al oscuro fantasma que en vida respondía al nombre de Augusto Roa Bastos.»

Descubrí este pliego autógrafo, con las palabras que he escrito, en un hueco de mi biblioteca. Después sabría que no fue el azar ni la casualidad quien lo depositó allí. Fue un acto premeditado del destino. Ahora lo sé. Desde el día de su hallazgo, aquel papel y lo que en él se decía y, sobre todo, lo que en él se callaba, comenzó

a obsesionarme permanentemente. Necesitaba saber. La voluntad de conocimiento se impuso sin resquicio sobre el temblor velado del misterio. Así acepté el desafío, como quien asume el reto de descifrar el enigma de un viejo pergamino olvidado del tiempo y la memoria. Aquel mensaje era la invitación o, más bien, la «incitación», para poner literatura y vida, historia y realidad, fábula y ficción, rastro y rostro reconocible a las sílabas rotundas de un nombre.

Augusto Roa Bastos: alguien que se considera un hombre común que además escribe; alguien que entiende la literatura como un acto de vida; alguien que niega y reniega de la violencia y la miseria que asola su patria; alguien que surge contra la pesadilla de la Historia con la voz propia y necesaria de la tierra, con el espejo facundo de sus sueños. Augusto Roa Bastos: escritor, paraguayo, emboscado de silencio para cometer su tarea de constructor y recreador de mitos... Eso venía a decirme aquel pliego manuscrito dispuesto para encontrarme, para descubrirme él a mí desde el hueco de mi biblioteca. Al cabo del tiempo, llené el vacío entre los libros con los libros de Roa Bastos. Al cabo del tiempo, supe que las sílabas de su nombre convocaban en su obra la pasión y la búsqueda de lo absoluto; también, la pasmosa capacidad expresiva del lenguaje: su incendio renovado.

Pero antes tuve que adentrarme por los territorios desconocidos que me aguardaban en las obras de Roa. *El baldío, Moriencia, El trueno entre las hojas*...Fueron los primeros títulos. Eran cuentos «paraguayos» en el más estricto sentido y en la más esencial concepción. Cuentos que reflejan el testimonio de un autor que conoce la historia, la cultura, los modos de expresión de su país, y que conoce muy bien la esencia del hombre paraguayo. Cuentos en los que la pobreza, la injusticia, la violencia, la opresión, son los temas primeros a partir de los que se configuran. Pero también, junto a esos motivos constructores, encontré otros igualmente rotundos: la esperanza de libertad, la generosidad y la bondad de los seres, la posibilidad de un orden justo. Roa Bastos mostraba en sus cuentos la realidad con la mirada de los espejos del deseo; esto es: reflejando la otra imagen oculta, el revés de la trama, el sueño tras la pesadilla, el anhelo cierto del fin del dolor. Los suyos son cuentos de un escritor socialmente comprometido.

(Años después, en un encuentro que mantuvimos en Madrid, Roa Bastos me dijo, y así quedó escrito, lo siguiente: «Para mí el compromiso no es una categoría «a priori». El compromiso está dado de hecho. Es implícito. Nadie puede escapar. Ni siquiera los escritores reaccionarios, porque en la medida que produzcan una obra genuina de la reacción, están marcando las distancias entre lo que no debe ser y lo que puede y tiene que ser. A mí me importa —seguía diciéndome Roa— estar bien situado con respecto a las aspiraciones más profundas y más auténticas de su colectividad. Si eso es así, la obra que yo produzca va a estar elaborada, construida, sobre ese foco de energía social de donde el escritor, el artista, el hombre en general, saca sus fuerzas»).

En aquellos primeros cuentos de Roa Bastos que yo leí, había también un hondo estremecimiento: el producido por la presencia de una naturaleza maravillosa, por

un mundo mágico y ritualístico. Había además una música remota y lírica: la derivada por la utilización de palabras guaraníes y del ritmo de las lenguas indias. En los pliegues de esa música pervivía la memoria del pasado y del origen. Era un viaje a los sonidos de la raíz. A los pocos meses de haber nacido en Asunción, Roa Bastos fue llevado por su madre a Iturbe del Manorá. Allí empezó a asimilar ese Paraguay esencial que revela su obra y que yo percibía tras el rumor y la música de las palabras. Ese Paraguay culturalmente bilingüe y oral, mágico y mítico. Ese Paraguay en el que se aquieta la figura entrevelada de Ña Rufina, la anciana analfabeta, pobrísima y esquelética, que le enseñó a hablar el guaraní y le llenó la cabeza y los oídos de hermosos y tristes relatos de su pueblo. Y junto a ella, la ternura de su madre comentándole en guaraní los capítulos de la Biblia que antes le había leído en español. (En ese encuentro con Roa que he aludido antes, también me dijo:

La utilización formal de las lenguas indígenas en nuestra literatura culta no quiere decir mucho. Más que la utilización del lenguaje, de formas exteriores, epidérmicas, hay que lograr el proceso de la fusión de estos mundos lingüísticos. A través de mi experiencia —afirmaba Roa— como escritor y como hombre común, me he dado cuenta de que la única posibilidad es lograr la fusión, no solamente de la lengua, sino de los sentidos profundos de toda una cultura indígena que ha filtrado, que ha impregnado nuestra cultura mestiza paraguaya).

Todo ese universo violento y lírico, rebelde y solidario, de denuncia y de esperanza, me estalló como una ráfaga de apocalipsis, con el estertor de la barbarie en su estado monstruoso, en el siguiente libro de Roa Bastos que tuve entre las manos. Hablo de *Hijo de hombre*, un mural impresionante de casi un siglo de la historia paraguaya.

En *Hijo de hombre* Roa Bastos recoge organizadamente los temas principales de sus cuentos para una aventura de mayor aliento. En esta novela, Roa traza un retrato de la historia del Paraguay desde mediados del siglo XIX, hasta poco después de la Guerra del Chaco en la década de los 30. Los hechos no se cuentan en un estricto orden cronológico, sino que se agrupan en torno a figuras o acontecimientos. La unidad de la novela se centra en dos símbolos: un Cristo tallado por un leproso, que se convierte en la señal de rebelión contra la tiranía entre los habitantes de un pueblo de Itapé, y la línea de ferrocarril, el símbolo moderno de la rebelión. Es en una estación ferroviaria donde 2.000 paraguayos mueren a causa de una bomba gubernamental con la que se quería parar la insurrección popular. La figura central de esa rebelión es el casi mítico Crisanto Jara que sobrevive a la explosión del tren y cuyos hijos prosiguen la dura lucha. Una lucha que nunca termina. Y es que la violencia, la lucha contra su absurda crueldad es el latido que anima *Hijo de hombre.*

Probablemente el Paraguay es uno de los países de América Latina que, a partir de su período de independencia —no hablemos ya de la época colonial— cuenta con las más estremecedoras experiencias límite. Recordemos la terrible guerra de la Triple Alianza, de 1865 a 1870. Entonces el Paraguay era la primera potencia latinoamericana en cuanto a economía, tecnología y pensamiento político de la organización na-

cional. Fueron cinco años que devastaron totalmente el país, y de un modo tan sangriento que de los dos millones de habitantes que tenía en su comienzo no quedaron sino 200.000, en su mayoría ancianos, niños e inválidos. Luego vino la Guerra del Chaco, en los años 30. Otra guerra también tremenda en la que Roa —que por aquel entonces tenía 15 años— participó como camillero en los servicios auxiliares. Una guerra desatada por motivos económicos y materiales. Bajo la apariencia de intereses de tipo nacional y político, estaban los intereses de las multinacionales del petróleo, cuya incidencia ha sido bastante lamentable en los anales de la historia latinoamericana. De todo eso habla Roa Bastos en *Hijo de hombre.*

Sin embargo, frente a lo que pudiera pensarse, la escritura de Roa Bastos en *Hijo de hombre* no responde a un realismo exacerbado. Los hechos, incluso los más crueles y brutales, se cuentan con ternura. El lirismo está siempre presente, como lo está la libre utilización de expresiones guaraníes. A través de la alternancia de las lenguas españolas y guaraní, Roa Bastos lleva al terreno práctico de la escritura la fusión de la primitiva cultura indígena —mítica y de múltiples significados— con la actual cultura mestiza paraguaya. Una cultura y una historia que ha padecido el embate de la violencia, como un cráter incendiado por un sol de hierro. Pero eso no ha hecho que Roa Bastos renuncie al viejo sueño de la especie, de un mundo más justo.

(En un nuevo encuentro con Roa, esta vez frente al Atlántico, en mi Canarias natal, en una noche intensamente calma me dijo: «La violencia es un estado monstruoso que es el jugo, el medio histórico en que se ha desarrollado toda nuestra existencia, desde la llegada de Colón hasta nuestros días. Una violencia que se genera por la contradicción y el enfrentamiento de fuerzas de dominación y de fuerzas dominadas. Y no terminará hasta que esa contradición se resuelva en la historia en una dimensión más humana, más justa, y que abra la posibilidad de riqueza integral, de plenitud para la raza humana. Y lo digo con sentido planetario, no sólo para América Latina. Si analizamos de cerca el mundo que estamos viviendo, creo que el menos exigente encontraría que estamos viviendo una realidad absurda, en un verdadera pesadilla planetaria. Pienso que lo que justifica socialmente la tarea de un escritor, de un artista, de los que trabajan esa superestructura de la sociedad humana a través de sus valores ideológicos, estéticos, sociales... es el intento de encontrar la concepción de una humanidad más justa: el viejo sueño de la especie).

Si con *Hijo de hombre* Roa Bastos confirmaba su grandeza como narrador, en *Yo, el Supremo* fue más allá: creó una de las obras cumbre de la literatura contemporánea. Inspirada en la figura de José Gaspar Rodríguez de Francia, Dictador Perpetuo del Paraguay desde 1814 a 1840, no es una más entre las novelas sobre dictadores. *Yo, el Supremo* es todo un acontecimiento de la escritura que certifica la pasmosa capacidad expresiva de nuestra lengua, fecundada por los ritmos y las construcciones indígenas. Partiendo de la biografía de Rodríguez de Francia y de la realidad histórica, Roa Bastos crea «otra realidad» distinta y autosuficiente. La historia es sólo un punto de partida. *Yo, el Supremo* no es una biografía novelada ni una novela históri-

ca, sino un ejercicio sobre los límites entre la realidad y la ficción. Roa Bastos utiliza símbolos, mitos, documentos, entrelazamientos de varios niveles de significación, juegos con el tiempo y el espacio... mezclado todo ello con una técnica narrativa poderosa y magistral. Roa Bastos, además, lleva a cabo una transgresión en el orden tradicional de concebir el texto novelesco. El autor no es el dueño ni el árbitro definitivo de su texto. En *Yo, el Supremo,* el autor tiene el sentido del amanuense, del que compila fragmentos de la historia que va entretejiendo para transcender el tiempo y el espacio.

Ya se ha dicho, pero recordémoslo una vez más. *Yo, el Supremo* implica una honda reflexión sobre la escritura y el género narrativo, sobre la literatura y su función crítica e incluso corrosiva. El autor deja de ser el creador absoluto. Quien escribe una novela no la genera de la nada. La facultad demiúrgica del novelista, pues, es reducida a «recopilación» y «ordenamiento» de un material básico ya dado: la lengua, los mitos, las creencias, la historia, las vivencias, toda la literatura anterior de un pueblo... El novelista opera sobre estos elementos que nunca le han pertenecido. Son patrimonio colectivo que el escritor aprovecha y enriquece para legarlo nuevamente a sus múltiples e innominados propietarios.

Además de su renovadora y asombrosa propuesta formal y crítica, *Yo, el Supremo* alberga igualmente una meditación profunda sobre el poder absoluto, una reflexión punzante sobre la condición humana. El lector asiste a la elaboración de un grandioso mural de los pueblos de América Latina y del trágico destino del hombre de todas las épocas y latitudes. Nunca antes como en *Yo, el Supremo* Roa Bastos llega tan alto y tan hondo en su búsqueda de la voz colectiva de los pueblos enmudecidos.

Hasta ese convencimiento me había llevado el reto asumido cuando aquel pliego autógrafo se me reveló entre los libros de mi biblioteca. En el camino, además de lo que aquí he anotado descubrí tantas otras facetas del escritor paraguayo: Roa poeta, Roa autor de relatos para niños, Roa dramaturgo, Roa y su poética de las variaciones y recreaciones de una obra siempre viva... En el transcurso de mi indagación sobre su literatura muchas cosas sucedieron y algunas otras dejaron de cumplirse. Como *Los chamanes,* que iba a ser un novela cuyo tema era el tratamiento burlesco, satírico y paródico, de la industria cultural, según me anticipó en una entrevista en 1980, llegando incluso a leerme un fragmento. O como *El Fiscal,* la novela del Paraguay desde el exilio y que acabó en el fuego. Entre lo sucedido, importante fue para mí el conocer y tratar personalmente a Roa Bastos. En Madrid, en Canarias, en Cádiz, en Alcalá de Henares... No hubo decepción. El individuo se correspondía con la imagen que dejaba adivinar su obra. El talante moral y humano del autor, su dimensión cotidiana y prójima, engrandecía y corroboraba lo que por él quedaba escrito. Así pude sentir a Roa próximo y entrañable, mucho más grande cuanto más «en lo junto», por decirlo como Vallejo. Lo entrevisté varias veces: para la radio, para publicaciones literarias... Recuerdo que una de esas entrevistas fue traducida al búlgaro; tal era el interés que suscitaba su obra. Mantuvimos una anárquica e informal corresponden

cia, aunque siempre intensa. Me alegré con la íntima emoción de quien lo recibe como propio, cuando en 1983 el gobierno le concedió la ciudadanía española y cuando, en 1989, obtuvo el Premio Cervantes de Literatura. No le dije nada, pero siempre supe que él comprendió la jubilosa elocuencia de mi silencio. Hace ya bastantes meses que recibí una última carta suya. Allí, entre otras cosas, me escribía:

Yo siempre estoy en una lucha terrible con la realidad, no sólo la del pasado, sino también la del presente. En la creación artística siempre hay una liberación, una descarga de esas entidades monstruosas, obsesivas, que pueblan el mundo real y onírico de los hombres de la cultura. Ellos son, en cierto modo, los depositarios naturales de las grandes obsesiones colectivas, aunque éstas estén tamizadas, filtradas, a través de la sensibilidad artística. Lo que ocurre es que esas obsesiones viven con uno durante toda la vida y tienen tiempo de ocultarse, de camuflarse de tal manera que casi ni se reconocen. Este tipo de obsesiones no es sino una manera focalizada de sentir el mundo y la vida. A lo largo del tiempo, a lo largo de la vida de un hombre y de una colectividad, forman constelaciones de deseos, de mitos; constelaciones de realidad que no son todavía la realidad y que tratan de expresarse, que tratan de asir su forma a través del lenguaje. Y si el lenguaje es la dimensión por excelencia de lo social, entonces lo que hace un escritor cada vez que escribe un texto es arrojar una botella al mar del tiempo. El escritor es el gran náufrago de la historia que se comunica a través de estos mensajes que, a veces, no llegan a destino.

La carta no tenía dirección de remite. Desde entonces apenas si he vuelto a saber de Roa Bastos. Supe, sí, de su estancia una temporada como profesor en la universidad de Alcalá de Henares, atendiendo el generoso ofrecimiento de su rector. Después, por los medios de comunicación, seguí el episodio de su renuncia cuando —siguiendo el antecedente de Vargas Llosa que resultó elegido máximo mandatario de Perú[1]— numerosos ciudadanos lo propusieron como candidato para la presidencia del Paraguay tras la caída del último «tiranosaurio». Luego: apenas los indicios, noticias aisladas, señales esporádicas, pero que me confirmaban su voluntad de ser ese «oscuro fantasma«, solitario y solidario, volcado sobre su obra, empeñado en lanzar mensajes de náufrago al mar del tiempo. Porque lo conozco sé que no nos ha abandonado. Seguramente pronto regresará de algún país de detrás de la lluvia.

Sabas Martín

[1] *Nota del transcriptor. Quien resultó elegido Presidente del Perú fue el candidato Alberto Fujimori. Aquí el autor, evidentemente, se dejó engañar por la fragilidad de la memoria o por los espejismos de la literatura.*



Augusto Roa Bastos
con indumentaria de
El Supremo, por
Mario Casartelli

El cuento y sus mitos: el gordo

(Sobre «Contar un cuento»)

«Contar un cuento» fue escrito en 1955 y publicado en el libro *El baldío* en 1966, luego en *Moriencia* en 1969, con muy leves retoques. Dentro de *Moriencia* forma parte de un subgrupo de tres cuentos. El primero de ellos es «Juegos nocturnos», y pertenece a un ciclo de unos quince cuentos escritos en torno al personaje del «gordo» que, en su mayor parte han permanecido inéditos y que Augusto Roa Bastos da por perdidos. Esta particularidad tiene su importancia en la medida en que recalca la importancia simbólica de este curioso personaje recurrente.

Es un cuento extraño, de visos fantásticos, y que, a la vez, supone una reflexión metanarrativa. Su título y su desenlace dejan presentir el interés que puede tener en la definición de lo que es, para su autor, el contar un cuento. Trataré pues de proponer un análisis de este relato, apuntando hacia una teorización de la cuentística roabastiana.

La cebolla

El cuento empieza *in medias res* con la réplica de un personaje sobre el cual no se ha dado ninguna información. En esta breve réplica: «¿Quién me puede decir que eso no sea cierto?», es notable el empleo del sustituto anafórico «eso» que alude a algo ya dicho, dando así la ilusión de que el diálogo que se abre había empezado anteriormente. Este tipo de comienzo, muy frecuente en la cuentística roabastiana, instala al lector dentro de una situación desconocida, con personajes incógnitos, obligándole a prestar atención al menor indicio que le permita comprender lo que pasa y lo que ha pasado: es el primer elemento creador de tensión. Siguen tres páginas de diálogo, o más bien de monólogo del gordo, entrecortado primero por una breve

réplica de uno de los personajes que escuchan, luego por una corta intervención de una instancia narradora plural. Otra intervención de la misma instancia, más larga y descriptiva, precede a la última réplica del gordo. Este conjunto constituye un primer espacio textual, de estructura casi totalmente monologal, donde se focalizan la palabra hablada y sus características en el personaje del gordo.

El segundo espacio textual, de estructura totalmente narrativa, se abre con la emergencia de un YO narrador («creo»), hasta entonces indiferenciado dentro del NOSOTROS, y del presente hasta entonces ocultado. En este espacio, la palabra del gordo sigue siendo central, sin embargo no aparece, como en el primero, asumida por el personaje, sino que está mediatizada por un YO narrador, personaje que se encuentra entre los que escuchan al gordo. En este segundo espacio se encuentra asimismo una doble fractura temporal, que analizaremos más adelante, con el surgimiento del presente de narración y la evocación del pasado del gordo.

La estructura global se articula pues en dos espacios textuales sucesivos, con predominancia de lo oral primero, de lo narrativo después. La palabra oral, asumida por la figura del gordo, es atajada por la aparición de un YO narrador que se sustituye al personaje y mediatiza sus relatos. Lógicamente, el espacio narrativo se cierra con la muerte, primero narrada y luego realizada, del gordo. Sin embargo, estos dos espacios no son yuxtapuestos estructuralmente, aunque son sucesivos en la narración: están jerarquizados, ya que la totalidad textual aparece finalmente asumida por el Yo narrador. Se trata pues de una *estructura de inclusión* bastante más compleja de lo que parece a primera lectura. Si lo miramos bien resulta que los cuentos del gordo vienen incluidos dentro del caudal más amplio de sus palabras, ésas a su vez están dirigidas a un NOSOTROS, personaje narratario que escucha los cuentos del gordo y presencia su muerte, primero narrada y luego realizada. De este NOSOTROS se desprende un YO narrador que asume finalmente la totalidad del proceso narrativo. Así el Yo narrador relata una anécdota donde él mismo desempeña un papel de narratario y de testigo, y donde el gordo desempeña el papel de narrador de otro cuento incluido, que a su vez anuncia y prefigura el final de la anécdota. Se trata pues de una estructura de inclusiones sucesivas, aludida por el gordo a través de la imagen de *La cebolla.* Para el gordo, la realidad es como una cebolla: «Usted le saca una capa tras otra, y ¿qué es lo que queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos.» De la misma manera, los que le escuchan tienen la impresión de que cuenta «despellejando la cebolla».

Esa noche

El tiempo abarcado por la historia narrada se compone de dos zonas distintas:
—las pocas horas durante las cuales se desarrolla la tertulia en casa del gordo, «esa noche»,
—el pasado del gordo evocado según dos modalidades distintas:

a) un pasado indeterminado donde se relatan los hábitos del gordo, y particularmente su manera de contar cuentos,
b) las anécdotas relativas al «escandalete» que se produjo durante la última gira de conciertos del gordo, que lo llevó a abandonar su carrera de pianista.

La evocación del pasado se hace bajo la forma clásica de las vueltas atrás insertas dentro del tiempo lineal de la tertulia. Es de notar que el pasado aparece después de la última réplica del gordo, en el momento en que pasamos de la estructura monologal a la estructura narrativa, cuando empieza el breve desenlace.

El tiempo de la narración se desarrolla casi linealmente, con una doble fractura en la cual vienen a insertarse las dos modalidades de evocación del pasado:
—«Pero a él no se le podían refutar sus ocurrencias.»
—«Pero nunca conseguimos hacerle contar por qué había dejado su carrera de concertista de piano...»

Esa doble fractura determina dos tiempos en el relato: el primero es el del casi monólogo del gordo y sigue, hasta en sus pausas, el flujo de su palabra; el segundo, que constituye el desenlace o final del cuento, es narrativo y sintético, relata indirectamente lo esencial del cuento narrado por el gordo, y, en el párrafo final, su muerte inesperada. La irrupción del pasado del gordo por estas fracturas del tiempo narrativo, y en un lugar tan nodal de la estructura, deja presentir la importancia de tal estrategia. Este resurgimiento del pasado se puede comparar con el «retorno de lo reprimido», proceso capaz de provocar graves síntomas, y que se produce siempre en un momento clave para el sujeto.

La narración se hace en tiempo pasado desde un presente indefinido que aparece sólo tres veces: «Creo que ninguno de nosotros... Creo que los inventaba... Me parece estar viéndolo todavía...» No hay ninguna precisión sobre las relaciones entre este presente de narración y el tiempo de lo narrado, sólo sabemos que se trata de un recuerdo del personaje narrador, recuerdo muy vivo que permite una gran precisión descriptiva. La reconstrucción de la última tertulia del gordo, que se puede considerar como la anécdota del cuento, si bien no es su tema, da lugar a una exploración del pasado que funciona en la estructura narrativa, como «retorno de lo reprimido».

Contar un cuento

El título del texto llama a algunas consideraciones. «Contar un cuento» dice un proceso en desarrollo, un proceso no terminado: si lo aplicamos al texto que encabeza, se trata en realidad de contar un cuento donde se cuenta un cuento. O sea que volvemos a encontrar la estructura de inclusión, cajas chinas o cebolla. Es de notar que el título no pone el acento sobre la anécdota central, la muerte del gordo, sino sobre el proceso que anuncia la muerte y la precede, y que también se puede aplicar al proceso narrativo que los incluye a ambos. Así se mantiene la ambigüedad esencial

en la cual se funda el carácter fantástico del cuento que desarrollaré más adelante. La indeterminación del título autoriza además el valor ejemplar de la historia narrada, la posibilidad de interpretarla como una anécdota simbólica sobre el acto de narrar.

El lugar de la muerte

La representación del espacio es el elemento más paradójico del cuento. En la historia narrada no hay prácticamente mención de elementos espaciales: hasta el final del cuento sólo se alude al sillón donde está arrellanado el gordo, cuya mole lo desborda. Luego aparece, dentro del cuento que narra el gordo, la mención de un lugar visto en sueños, y que, al final del mismo cuento, el gordo describe prolijamente. Sólo cuando los anónimos acompañantes del gordo se percatan de su muerte, sólo entonces reconocen el lugar descrito por el gordo como el cuarto donde se encuentran. Así, ese lugar, primero *fictivo* (soñado) en el cuento del gordo, luego *real* (lugar donde muere el soñador) en el mismo relato, pasa a ser *real* (lugar donde muere el gordo) en la narración que incluye a la vez el cuento que está contando el gordo y el sueño relatado en este cuento. Este espacio fictivo-real, después de transitar por varios niveles de realidad, se torna símbolo, en la acepción plena del vocablo, o sea signo de reconocimiento de la muerte del gordo, y sobre todo de la premeditación de su muerte.

Una vez más volvemos a encontrar la misma estructura de inclusión, o de cebolla, con la particularidad de que se trata, en este caso, de un elemento idéntico que transita por tres niveles de realidad (sueño / cuento narrado por el gordo / cuento narrado por YO), conservando la misma propiedad: es el lugar de la muerte.

El gordo

Es imposible analizar el personaje del gordo sin ponerlo en relación con la instancia narradora, y eso por dos motivos: primero porque el gordo, aunque es un personaje narrado, no para de hablar, y sobre todo de contar cuentos, anécdotas y chistes; luego porque el personaje narrador no tiene ningún papel como actor y se define únicamente con relación al gordo.

El gordo presenta dos caracteres fundamentales: su obesidad y la prolijidad de su don de palabra. Los dos son evidentemente caras de una misma medalla. Su obesidad casi monstruosa, la molicie invencible de su cuerpo adiposo hacen de él un personaje felliniano, suerte de divinidad arcaica de la fertilidad. Físicamente parece doble, interiormente escindido en dos mitades contradictorias e irreconciliables, el único elemento de unidad es la voz. Precisamente la voz es el vehículo de la palabra que fluye incesante de la mole fecunda del gordo. Flujo hemorrático, sin forma precisa, sin principio ni fin, sin contornos fijos, materia oral que brota, mezcla de anécdotas, chis-

tes, sentencias, citas, cuentos, disgresiones, silencios. Como su cuerpo, su palabra es abundante y ambigua: nunca se sabe si cuenta una anécdota o un chiste, si cuenta un cuento o varios, si habla en serio o se ríe de los que lo escuchan. Es un ser inasible, imprevisible, ambiguo, a la vez atractivo y repelente, seductor e inaguantable. Los que lo escuchan tienen con él relaciones ambivalentes:

> No teníamos más remedio que aguantarlo. Lo escuchábamos impacientes y ávidos porque siempre podríamos aprovechar algo...

Son relaciones de dependencia y admiración, pero también de irritación y envidia. El gordo aparece como un maestro de la narración para jóvenes literatos poco experimentados. El personaje-narrador no se distingue del conjunto de los oyentes; sin embargo se individuliza y emerge con el primer «creo» en el preciso momento en que se apaga definitivamente la voz del gordo. Desde entonces toma claramente a cargo la narración como un recuerdo personal, aunque compartido. El personaje-narrador aparece pues como un testigo que relata la palabra del maestro, recreando su figura ambigua en el día preciso de su muerte.

El monólogo del gordo aborda tres temas en las tres réplicas sucesivas. Primero pone en tela de juicio la noción corriente de «realidad», insistiendo en su carácter insondable, inapresable, ambiguo, y comparándola con una cebolla. No cabe insistir después de lo ya dicho, sobre las relaciones que este tema mantiene con la narración en sí, con su estructura y con el desenlace del cuento donde aparece la imposibilidad de separar los diferentes niveles de la *realidad*. Luego habla sobre la vanidad de la palabra y apunta la necesidad de inventar un lenguaje nuevo, no usado, donde el silencio se sustituiría a las palabras en un código extraordinariamente económico y denso.

La alusión al león de Leonardo da Vinci es un ejemplo admirable de la complejidad de funcionamiento de la escritura roabastiana, y anticipa los juegos de palabras ampliamente desarrollados en *Yo El Supremo*. Se trata de un artefacto ideado por Leonardo para una fiesta de Francisco I, cuando el artista permanecía en la corte francesa, en los últimos años de su vida. Este león, que «daba algunos pasos, luego se abría el pecho y lo mostraba lleno de lirios», puede interpretarse de diversos modos. Puede ser una representación simbólica del cariño de Leonardo por el rey francés: el león representaría entonces a Leonardo, y los lirios serían el rey, cuyo emblema era la flor de lis. Por otra parte, si aceptamos la equivalencia LIRIO = NARDO, el artefacto del florentino sería entonces una suerte de autorretrato: LEO + NARDO. Este juego de palabras, estilo Supremo, ilustra el hallazgo de un signo nuevo e irrepetible, «un nuevo lenguaje, y mejor todavía un lenguaje de silencio». Por su estructura de inclusión (los nardos dentro del pecho del león) el artefacto es una representación del funcionamiento de la narración, asimismo lo es por su principio de ocultamiento/exhibición: el león oculta los nardos luego los exhibe, y los dos ocultan/exhiben a Leonardo.

De manera semejante, el sueño del hombre anuncia el lugar de su muerte, ocultado hasta el final, y el cuento del gordo oculta la premeditación de su muerte exhibida al final en otro nivel de la *realidad.* Desde un punto de vista diferente la muerte del gordo se puede comparar con el león de Leonardo en la medida en que aparece finalmente como el hallazgo de un signo nuevo e irrepetible para clausurar el cuento del hombre que soñó el lugar de su muerte. El gordo fingía contar ese cuento y en verdad estaba anunciando su propia muerte, produciendo una *realidad* que se iba a desplazar al final hacia otro nivel de *realidad:* a un sistema de signos verbales (cuento) sucede y corresponde un sistema de signos físicos (muerte) como el gordo lo sugería más arriba.

Así podemos sacar ya una primera conclusión de índole general: contar un cuento es producir una realidad absolutamente real, que no tiene otro referente que sí misma, que no apunta sino a sí misma y que habla esencialmente de sí misma. Dicho de otro modo: decir es hacer.

De la palabra a la escritura

Pero éste es sólo un primer nivel y hay que pasar a otro. Ya apuntamos la relación de filiación que une al gordo con el personaje-narrador; filiación de la anécdota (maestro/discípulo) pero también filiación en el proceso narrativo puesto que la narración mediatizada por el YO narrador se sustituye a la palabra directa del gordo. Si consideramos esta doble filiación, la representación de la muerte del gordo mediatizada por el YO cobra otra significación. El personaje del gordo, a causa de todas sus características y funciones, representa un modo de narrar que se puede calificar de arcaico por su exclusiva vinculación con lo oral, lo informe, lo inagotable, lo indescifrable. Esta modalidad ejerce una verdadera fascinación sobre sus oyentes; sin embargo se trata de una suerte de materia prima que ellos luego tienen que aprovechar, reinventar, completar, para hacerla comunicable. La representación de la muerte del gordo con el título «Contar un cuento» podría ser la fantasmática necesidad de matar a un doble interior, un arcaico modo de narrar ligado a lo oral, a lo informe, al flujo inagotable, indescifrable, fuente impresdindible de la escritura, pero, también, etapa previa, anterior a lo escrito, a lo formal, a lo comunicable. Matar al gordo es desprenderse de un modo arcaico de narrar, renunciar a la oralidad como producción anárquica, como «inentendible gorgoteo», para acceder a la escritura dominada, socializada. La muerte del gordo, anunciada y realizada por el mismo acto de narrar, dice el carácter ineluctable del sacrificio del doble. Escribir es matar al doble, y matarlo no de una vez para siempre sino en cada una de las narraciones, porque el doble renace sin tregua como fuente necesaria de la escritura y como víctima necesaria para escribir.

Matar al gordo

Huelga subrayar la importancia del doble en la obra roabastiana. El doble como figura de la Ley aparece en el primer cuento, comenzado a los 13 años y refundido y publicado más de 40 años después: la Persona de «Lucha hasta el alba». El doble como figura de lo arcaico y de la libertad salvaje aparece en el cuento que abre *El trueno entre las hojas:* «Carpincheros». No sólo el carpinchero es el doble del peón esclavizado en la fábrica, sino que de algún modo es también el doble interior de un niño apodado «Carpincho»[1]. Se podrían citar muchos más cuentos, citaré sólo algún título donde viene inscrito el doble: *La tumba viva, Borrador de un informe, Él y el otro, Hermanos.* El doble, además de cuajar en figuras simbólicas, es también un principio estructurador que se manifiesta de mil maneras: el desdoblamiento, la máscara, el espejo, la inversión, la reduplicación, la oposición, etc. Creo que este motivo estructurante se encuentra en toda la obra de Roa Bastos, así en los cuentos como en las novelas, y de manera casi alucinante en *Yo El Supremo.*

La presencia obsesiva del doble y la necesidad de victimarlo se expresa de manera admirable en el mito de los mellizos que estructura *Lucha hasta el alba:*

> Mi hermano Esaú del que nunca puedo separarme como si él siguiera teniendo trabada su mano a mi calcañar desde que nacimos juntos. Eso dice mamá cuando cuenta que Esaú es el mayor porque nació último y que su alma está derramada en él. Pero yo no quiero un alma así, tan de dos sin ser de nadie y que sin ser nada y al mismo tiempo doble da a uno solo tanta aflicción...[2]

Mi intención no es de tratar de explicar el principio estructurador de la obra roabastiana. Creo que la cosa viene de muy hondo y es muy compleja, que en ella se mezclan determinaciones culturales, lingüísticas, individuales, familiares y otras. Creo también que lo importante no son tanto los mitos fundadores de una escritura como lo que de ellos se hace con empeño y trabajo. Para terminar quiero citar un corto fragmento de uno de los cuentos menos citados de Roa Bastos; se trata de *Los juegos, 1*[3], el segundo de sus tres cuentos para niños; se verá que aquí está una de las más hondas interpretaciones que se puede dar al mito del doble:

> Así fue como también inventaron un lenguaje. Su propio lenguaje. Empezaron hablando al revés; cada vez más ligerito al revés.
> al ves-re... al ves-re... al ves-re
> dieron vuelta al lenguaje como a una alfombra y llegaron muy atrás; seguramente a los primeros balbuceos, al idioma primitivo de los primeros hombres, a la edad en que también los animales hablaban como los hombres.
> El tiempo en que la luna y el sol jugaban juntos.
> El tiempo en que el cielo de la noche y el cielo del día eran un solo cielo.
> El tiempo en que el fuego y el agua jugaban juntos...

Milagros Ezquerro

[1] *Era el «marcante» del joven Roa Bastos. Véase mi Introducción a* Yo el Supremo, *Madrid, Editorial Cátedra, 1983.*

[2] Lucha hasta el alba, *Asunción, Editorial Arte Nueva, Colección «Linterna», 1979, pp. 33-34.*

[3] Los juegos 1 (Carolina y Gaspar), *ilustrado por Juan Marchesi, Buenos Aires, Ediciones de la Flor. Colección Libros de la Florcita 15, 1979.*



El árbol de la letra y el carnaval de la escritura

Aussi mon dire a-t-il honeur de l'ecriture comme de ce qui arrive à bout de souffle.
Marc Nacht

Comment faire un récit un peu raisonable de tant de folies?
Stendhal

1.0.

Comentar un cuento es, también, tarea narrativa. Contar el cuento es testimonio de sobrevida. «Contar un cuento» es materia para el comentario, historia de cómo, de golpe, se termina una vida. *El* se opone, entonces, a *un*, designando así, en la permutación de los significantes, el espacio de la escritura. Pero la permutación se opone a la redundancia —que, desde el título, anaforiza la idea de contar y, en la traza, la doble inicial *c*. Comentar el cuento será, pues, a propósito de «Contar un cuento» de Augusto Roa Bastos, atender, por un lado, a los sistemas de representación que el texto vehiculiza y, por otro, a la materialidad de las letras que, paso a paso, lo componen. Es necesario, pues, que la interpretación del relato sepa reconocer el árbol de la letra oculto en el bosque de la escritura. A éste y a aquélla habremos de atender, pues, en las líneas que siguen.

1. El relato y la escritura

1.1. *El relato ausente*

Curiosamente, la primera frase de «Contar un cuento», redactada en forma interrogativa, instaura una doble ausencia. Por un lado, la ausencia de respuesta a la pregunta del gordo. Por otra parte —y esto es, sin duda, lo que más nos interesa— el antecedente de *eso* permanece oculto en el relato, instituyendo, así, de entrada, un *non-dit*, cuyo contenido ignoramos y del que sólo sabremos que está formado por «(...) lo que acababa de decir y que resultaba increíble aun contado por él»[1]. El relato comienza, pues, por un secreto, constituido por esta inusual referencia a un pre-texto inexistente. Es, por lo tanto, a un vacío semántico que este *incipit* inusual nos remite.

En realidad, este escamoteo en la información que recibe el lector va más lejos aún puesto que la propia identidad del personaje sólo nos es dada por un pronombre, *él*, cuyo antecedente también permanece informulado. Y su interlocutor será simplemente «alguien», lo que constituye, como se sabe, un pronombre indefinido. Y todo lo que sabremos de ese «alguien» es que ha intervenido «no con ánimo de rebatirlo desde luego sino de aguijonearlo un poco». (p. 63). En cuanto a «él», sólo sabremos que se trata de «el gordo» varios párrafos más adelante. Es significativo, por otra parte, que el adjetivo no haya sido transformado en apodo, como lo indica claramente la minúscula que utiliza el texto. Ni siquiera por esta vía emerge lo que , aunque en forma degradada, podía haber sido un nombre.

Si nos hemos detenido con cierta insistencia en este aspecto del comienzo del relato es porque en varias oportunidades, durante su desarrollo, el texto nos entrega informaciones igualmente mutiladas, como ocurre con la historia del león de Leonardo (p. 65), o bien nos encubre un aspecto primordial de lo contado: así ocurre, notoriamente, con el episodio del relato final.

1.2. *Incertidumbres y ambigüedades*

A esta manera muy curiosa de informar al lector, que consiste, como lo hemos visto, en entregarle sólo algunos fragmentos de un relato o en ocultarle tramos de otro, se agrega, en el texto, la presencia insistente de preguntas sin respuesta o de informaciones contradictorias.

Así, nadie podrá responder a la pregunta inicial del relato: «¿Quién me puede decir que eso no sea cierto?» (p. 63), ni a otras tantas que han de seguir. De estas últimas citaremos sólo algunas, que oscilan entre la metafísica y lo irrisorio:

¿Alguien ha vivido demasiado para saber todo lo que hay que saber? (p. 63).

[1] *Augusto Roa Bastos, «Contar un cuento», en* Moriencia, *Monte Ávila Editores, Caracas, 1979, p. 63. De ahora en adelante, nos referiremos siempre a la misma edición, limitándonos a indicar, entre paréntesis, la página a que debe remitirse el lector.*

¿Quién puede adivinar los móviles de los actos más simples o complicados y desesperados? (...) ¿Locura de amor, de celos? ¿Aberraciones de un paladar cansado del guisote casero? (p. 63).
¿Y la vida de un hombre? (p. 64)

No es extraño, pues, que después de enumerar tantas preguntas sin respuesta el propio gordo termine por enunciar negativamente: «Para qué entonces, preguntar, explicar nada». (p. 65).

A tal punto el texto insiste en la incertidumbre que el gordo niega indirectamente las pocas afirmaciones que nos ha entregado: «Ahora mismo sus ojillos semicerrados desmentían, sardónicos, sus palabras». (p. 64). ¿Y a cuál de los dos mensajes debemos dar fe: al de sus palabras o al de su mirada? Porque, a fin de cuentas, salvo una vieja costumbre de desconfianza hacia las palabras, nada nos indica que el gordo sea más sincero al mirar que al hablar.

Sin embargo, las explicaciones —patéticas o sentimentales— que el gordo nos propone tienen un rasgo común que sería poco conveniente pasar por alto en el análisis de un texto: su insistente deriva hacia la escritura.

Ya hemos visto cómo la referencia al «bosque que nos impide ver el árbol» constituye una eficaz metáfora de la relación entre el texto y la lectura. Porque, en efecto, es necesario que se haya «quemado la memoria de la costumbre» de un cierto tipo de lectura para que en el bosque de las palabras podamos reconocer el árbol de la letra.

Así, nadie podrá saber del hombre «algo más que los garabatos que deja arañados en las paredes de su celda». (p. 64). La prueba de que estos garabatos pertenecen, ya, a una forma embrionaria de la escritura es que, inmediatamente, se transforman en «borrones« cuya lectura puede resultar aún más engañosa cuando «los cargamos con nuestra propia agonía o indiferencia...» (p. 64).

Por último, y tras habernos explicado, como en un buen manual de psicoanálisis, que las palabras «son la mayor fuente de nuestros actos fallidos, de nuestros reflejos, de nuestras frustraciones» (p. 64) (subrayando así, dicho sea de paso, la importancia de los significantes), el gordo nos propone «encontrar un nuevo lenguaje, y mejor todavía un lenguaje de silencio (...)» (p. 64). Este lenguaje que introduce una afasia sólo puede ser una escritura. Pero se trata de una escritura muy particular, directamente relacionada con el cuerpo:

(...) un lenguaje de silencio en el que nos podemos comunicar con levísimos estremecimientos, como los animales —¿no se dan cuenta qué libres son ellos?—, por leves alteraciones de esta acumulación de ondas congestionadas que hay en nosotros como un forúnculo a punto de reventar. (p. 64)

Sin embargo, y aunque el soporte de este nuevo lenguaje afásico sea el cuerpo —como lo muestra claramente la imagen del forúnculo— todas las referencias del texto revelan que se trata aquí, una vez más, de escritura, de una especie de super-escritura, por decirlo así, capaz de resumir «todos los cantos de la Ilíada (...) todo Dante, Shakespeare, Goethe, Cervantes, tan aburridos e inentendibles ya» (p. 64). Y después de

habernos afirmado que «nadie sabe nada de nada» (p. 65), el consejo mayor del gordo será: «Póngale la firma...» (p. 65) que es, como se sabe, la forma más corriente de escritura para afirmar nuestra identidad en un cierta práctica social.

Significativas son, también, las alusiones a lo que se ve o deja de verse, es decir al campo de lo visual en el que, literal y redundantemente, se inscribe la escritura. Así, por ejemplo, el «pestañeo apenas visible» (p. 64), o la curiosa versión de la situación del tuerto en el país de los ciegos propuesta por el abuelo (p. 65), o aún, la historia del asesinato de un embajador «con la ayuda de un ciego» (p. 66). Porque, la verdad, como tal vez habría dicho el abuelo del gordo, es que no hay peor ciego que el que no quiere ver. Ver, por ejemplo, que los relatos del gordo terminan inexorablemente en escritura «porque, como dice el narrador, siempre podíamos aprovechar algo en nuestras colaboraciones para las revistas» (p. 67). Y ver, también, que, para secarse el sudor, el gordo «se pasaba la mano, *borroneaba* la floja piel, pero las puntitas volvían a brotar en seguida». (p. 67. El subrayado es nuestro).

Tampoco podemos dejar de lado la historia que provocó el fin de la carrrera pianística del gordo. Observamos, en primer lugar, que también aquí el texto encubre un *non-dit:* «Nunca conseguimos hacerle contar por qué había dejado su carrera de concertista de piano...» (p. 66). Pero lo interesante es que este «absurdo lío con la esposa de un gobernador» también desembocó en escritura con el escandalete «que adobaron en su momento algunos diaruchos de provincia» (p. 66). Y, más tarde, el único indicio de que esta historia pudo haber ocurrido de verdad se encontrará en un diccionario (p. 67), es decir, el libro emblemático de la escritura, especie de depósito, o de reserva, de significantes. Lo que es más interesante aún, es que «la fotografía desapareció también, y en su lugar el gordo colocó una obscena viñeta recortada de cualquier revista de pornografía barata para irrisión de futuras indiscreciones». (p. 67). Es decir que el diccionario ha cumplido cabalmente su función al permitir la permutación de los significantes que hace posible la progresión de la escritura. La raíz *grafía,* anaforizada en la transición de fotografía a pornografía da aún más fuerza a esta redoblada presencia de la escritura.

Lo visual cobra así una manifiesta primacía en el relato, a tal punto que una visión especular parece guiar por momentos la producción del texto. De ello hemos de ocuparnos en el próximo tramo de nuestro estudio.

2. De los peligros de la especulación

2.1. *Una moviente desnudez*

Lo visual, la mirada, como explícita y reiteradamente lo dice el texto; es, en efecto, en el «nuevo lenguaje» que nos propone el gordo, el mero espacio del amor. Veamos:

> El amor sería aún más simple: una mirada y en esa mirada, un hombre y una mujer desnudos, pero desnudos de veras, por dentro y por fuera, pero conservando todo su misterio... (p. 65)

Creo que no se necesita ser un freudiano ortodoxo, ni un riguroso lacaniano para ver en esta descripción de un hombre y una mujer desnudos, así como en la insistencia de la mirada y en el (a)dentro y (a)fuera, una clara presentación de eso que el psicoanálisis llama «la escena primitiva». Escena que, precisamente, para el niño que la observa, conservará siempre «todo su misterio». Ahora se comprende mejor la triple denegación (*Verneinung*) que el texto inmediatamente produce: «¡Qué se yo! Nadie sabe nada de nada.» (p. 65). Y también resulta más claro el consejo del abuelo (alcahuete, por lo demás, según nos dice el texto) quien, desde la línea de la filiación y la censura (eso es, precisamente, «andar en la lluvia sin mojarse») recomienda la ceguera absoluta. ¿Cómo no recordar ante este texto el célebre relato del sueño de Freud que lleva por título: «Se ruega cerrar los ojos» y que, según el excelente análisis de Patrick Lacoste, marca una interesante oscilación ante la posibilidad de cerrar *uno* o *los dos* ojos[2], es decir, precisamente, ser tuerto o ser ciego?

Y por este camino llegamos también a la escritura y a la lectura, una de cuyas funciones, como lo ha demostrado Granoff, parece ser, claramente, la de «alejar la escena primitiva»[3].

Por lo demás, esta relación entre «por dentro y por fuera» conocerá una nueva manifestación en la curiosa presentación del gordo que el texto nos propone. Lo que nos obliga a hacer, aquí, una larga cita:

> Obeso y enorme, desbordaba el sillón en que se encontraba arrellanado. Su cuerpo estaba anclado en algo más que en el peso de la carne y su invencible molicie. El mismo aire que se cernía sobre él parecía aplastarlo, hinchándolo y deshinchándolo desde adentro en la respiración. En el semblante apoplético, la boca, que no había perdido del todo su bello dibujo, era lo único que resistía la devastación. Encerrados en la masa del tejido adiposo parecía haber dos hombres que no querían saber nada entre sí. Habían crecido juntos, se habían fundido finalmente, pero aún trataban de contradecirse, de ignorarse, y ya ninguno de los dos tenía remedio, al menos el uno en el otro. La ronca y monótona voz servía sin embargo a uno y a otro, por igual, sin favoritismos. (p. 65).

Llama la atención, en esta descripción, la inmensa masa humana del gordo. Sin embargo, su enorme humanidad está más cerca de la muerte que de la vida, con

[2] *Patrick Lacoste,* Il écrit. Une mise en scène de Freud, *Galilée, Paris, 1981, p. 39-62.*

[3] Cfr. *Wladimir Granoff, «S'écrire, se lire: de la langue maternelle à la langue étrangère», in* L'Écrit du temps, *n° 1, Editions de Minuit, Paris, Printemps 1982, p. 60.*

el «semblante apoplético» y el conjunto del cuerpo sometido a «la devastación». Hasta el aire lo aplasta y lo deforma, «hinchándolo y deshinchándolo» como a una materia fofa, desertada por el *tonus* vital. Y, precisamente, el texto nos había dicho, poco antes, que «El mismo tenía un aire de apacible, inerte, fofa irrealidad». (p. 65) Pero lo curioso es que estas deformaciones atacan al cuerpo «desde adentro en la respiración». Lo que debería hacer vivir al cuerpo —el oxígeno que el gordo respira— es, por el contrario, lo que introduce en él los signos de la devastación. Hay, aquí también, una relación adentro-afuera que no deja de llamar la atención después de la descripción de la escena primitiva en la que nos detuvimos hace un instante. Como si a esta visión correspondiera, inexorablemente, una *aplastante* inscripción de la muerte. Y, precisamente, será su aventura amorosa con la esposa del gobernador (situación edípica si las hay), librada a la mirada ajena por «los diaruchos de provincia» lo que provocará la *muerte* del gordo en su carrera musical.

Pero el gordo encierra, en su cuerpo, una situación especular: no hay uno, sino dos hombres en la masa de su tejido adiposo. Y ellos también vehiculizan una agonía y una denegación, puesto que «aún trataban de contradecirse» y «de ignorarse». Lo interesante es la ausencia en el gordo de la componente femenina, «heredada» de la madre, que hace posible, para un hombre, el amor heterosexual. Aquí, la homosexualidad es patente pues los dos hombres están «el uno en el otro» y esto desemboca, como en el sadismo anal, en una fantasía de destrucción, puesto que «ya ninguno de los dos tenía remedio».

Es curiosa, también, la presencia de la oralidad, asociada a la raza, es decir a la escritura, con la presentación del «bello dibujo» de la boca. Y al final, con la «ronca y monótona voz» que, como una madre equitativa, sirve «a uno y a otro, por igual, sin favoritismos». Esta asociación de la oralidad y la escritura me parece digna de ser destacada en este texto, cuya convención central consiste en contar por escrito un relato oral.

2.2 *Leonardo y el león*

Precisamente, uno de los aspectos singulares de este relato es su funcionamiento mediante la reproducción de pequeños cuentos. El que sigue a la curiosa presentación del gordo que acabamos de realizar es breve, pero merece que nos detengamos en él:

> Leonardo hizo un león. Daba algunos pasos, luego se abría el pecho y lo mostraba lleno de lirios. Y ese león...(p. 65).

Este pequeño relato introduce, pues, también él, un *non-dit*, puesto que nunca sabremos qué hacía ese león. Introduce, por otra parte, una construcción especular de la escritura con la repetición de las cuatro primeras letras de Leonardo en la palabra «león». Y tal vez no sea ocioso recordar aquí que Leonardo da Vinci (puesto que de

él se trata, como habremos de saberlo unas páginas más adelante) practicaba, precisamente, una escritura especular. Y sabido es que este mismo Leonardo da Vinci fue también, por decirlo así, el motor de otra célebre escritura con el ensayo sobre el «recuerdo de infancia» que le dedicara Sigmund Freud.

Pero este león no encierra en su cuerpo dos leones, sino que tiene el pecho «lleno de lirios». Lo que instituye, en el texto, una soberbia ambigüedad. El traductor francés optó por uno de los polos de esa ambigüedad al traducir lirios por *lis*. Es decir que optó por el color blanco de la variedad de lirio que también —y más frecuentemente— se llama azucena. Porque el color del lirio puede ser blanco —color de la página que recibe la escritura— o morado, color de la muerte, del cuerpo cianótico que ya no puede recibir el aire que le permitiría vivir. Tal es, como nos lo enseña la historia de otra flor, el narciso, uno de los graves peligros de la especulación. Y el gordo tiene, efectivamente, una «sonrisa muerta». El narciso, a su vez, introduce una nueva ambigüedad, puesto que puede ser amarillo o blanco como la azucena.

Y ahora ya nos va quedando una sola referencia para completar este paseo especulativo por las flores del león. Si a Leonardo le sacamos *leo*, el león, lo que nos queda, es una nueva construcción especular, es el nardo, flor blanca que se vende en ramas con cuya punta se puede escribir.

Como se ve, puede resultar muy agradable pasearse así por el bosque de las palabras. Es tiempo ya, sin embargo, de que intentemos reconocer, en este vasto bosque, el árbol de la letra.

3. Gordo, corno, Mongo y el carnaval de la escritura

El último relato del gordo será, literalmente, su relato final. En él, lo visual cobra una importancia primordial puesto que se trata de «historia del hombre que había soñado el lugar de su muerte». (p. 67). Y el texto agrega: «El hombre vio en sueños el lugar donde había de morir».

Aquí, el secreto es uno de los principales resortes del relato, puesto que se nos encubre tanto la identidad del soñador (que es, lo sabremos al final, el propio gordo) como el lugar de su muerte, que será el mero cuarto en que se encuentra. Este, designado por la mano, que provoca la mirada, aparece primero como un hueco («el hueco de la puerta», p. 68) es decir, un significante del vacío. Y sólo más tarde, el narrador descubrirá «de golpe» que «lo que el gordo había descrito era el cuarto en que estábamos» (p. 68).

Lo que me llama la atención es este pasaje repentino del cuento a la muerte. Porque lo cierto es que el gordo ya no podrá contar el cuento. Precisamente, ya señaló la anaforización de la letra *c* en el título del relato.Esta misma letra aparece con insistencia en la primera página en palabras tales como cierto, como cosas, centenar (¿por qué no decenas?), costumbre. Y mejor aún, duplicada y aún triplicada o cuadruplica-

da en el cuerpo del texto, en frases tales como: comunicar (...) como los animales (p. 64), conseguimos hacerle contar, carrera de concertista, no le cupo otra culpabilidad que la confabulación de las circunstancias... (p. 66). Y tantas otras.

Me detendré ahora en la siguiente: «¿Con quién podríamos comunicar?. ¿Y qué corno sé yo, por qué no se lo preguntan a Mongo?» (p. 65). Aquí tenemos no sólo la anaforización de la letra *c*, sino también una interesante transformación que permite pasar de *corno* a *Mongo*. Se trata, pues, de dos lexemas de cinco letras cada uno, en los cuales se repiten en idéntico lugar las vocales (a decir verdad, una sola vocal, la *o*) y en los que las consonantes ocupan, también, lugares idénticos. *Mongo* es, por decirlo así, el resultado de la metaforización, en la escritura, de su antecedente *corno*. Con esta particularidad: que ambas son puros significantes. *Corno* es, prácticamente una interjección. Y *Mongo* es lo inexistente, la nada. Como la muerte, cuya inicial inscribe, en mayúscula, en el relato. Y como estas dos palabras forman una misma serie con *gordo*, vemos fácilmente como el texto pasa de la redoblada *c* del título a la muerte del episodio final. Y así es como en el bosque de las palabras desfila el carnaval de la escritura. Hasta los ojillos vidriosos de la última frase que, por el ojo de vidrio, nos recuerdan que contar un cuento será, siempre e irremediablemente, un encuentro con el significante, ese inevitable traidor.

Gabriel Saad



La oda a la cebolla de Augusto Roa Bastos

Quiero laurearme pero me encebollo.
César Vallejo

En «Contar un cuento» de Augusto Roa Bastos, el gordo (interlocutor del narrador principal, un joven periodista) dice del acto de contar:

> Para mí la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla, o imaginarla. Una cebolla. Usted le saca una capa tras otra, y ¿qué es lo que queda? Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos. (90)

Se repite la analogía entre la cebolla y el cuento tres veces más. En la página siguiente el gordo dice de sí: «Yo mismo hablo y hablo. ¿Para qué? Para sacar nuevas capas a la cebolla» (91).

Más adelante, el narrador dice del gordo: «Nunca se sabía cuándo decía un chiste o recordaba una anécdota, en qué momento concluía un cuento y empezaba otro sacándolo del anterior, despellejando la cebolla» (93). Y finalmente, el narrador dice: «Contó varios cuentos. Quizá fueron uno solo, como siempre, desdoblado en hechos contradictorios, desgajado capa tras capa y emitiendo su picante y fantástico sabor» (95). Es evidente que por lo menos en este relato la cebolla es metáfora del cuento, como lo es la fotografía para Cortázar o el laberinto para Borges. Es mi propósito aquí estudiar la estructura cebollesca de este relato, y por extensión, de la obra de Roa Bastos.

El cuento está estructurado por las aparentes divagaciones del gordo, cuyos cuentos abundantes se revelan, como queda claro en la frase citada ya, variantes de un solo cuento. Ese cuento esencial lo cuenta al final «de un tirón, sin más interrupciones ni digresiones» (95). Es el siguiente:

> El hombre vio en sueños el lugar donde había de morir. Al principio no se entendía muy bien dónde era. Pero el gordo, contra su costumbre, se explayó al final en una prolija descripción. Contó que el hombre vivió después temblando de encontrarse en

la realidad con el sitio predestinado y fatal. Contó el sueño a varios amigos. Todos coincidieron en que no debía darse importancia a los sueños. Acudió a un psicoanalista que sólo consiguió aterrarlo aún más. Acabó encerrándose en su casa. Una noche recordó bruscamente el sitio del sueño. Era su propio cuarto en su casa. (95).

La continuación, a cargo del narrador, es breve y previsible: el gordo calla, la voz quebrada y la cara lívida, señalando con la mano el hueco de la puerta donde no hay nadie. Se dan cuenta de golpe de que «lo que el gordo había descrito punto por punto era el cuarto en que estábamos» (96). Cuando el narrador y sus amigos vuelven a mirarlo ya está muerto, clavados los ojos en ellos «con una burlona sonrisa» (96).

El relato final termina entonces con la muerte del gordo, el que (dentro del cuento del narrador joven) es quien nos narra su propia muerte, aunque lo haga en tercera persona (son los sueños «del hombre» de sus relatos). Terminar de contar es morir, lo que convierte el acto de contar en sí en la vida. Contar digresivamente, como ya lo sabía Scherazade, es sobrevivir. Todos sus relatos anteriores, entonces, desvían el relato esencial, el relato que se puede contar «de un tirón» porque lleva al fin, a la nada. «Nada, pero esa nada es todo, o por lo menos un tufo picante que nos hace lagrimear los ojos» (90).

Como nos enseñó Todorov en su ensayo sobre las *1001 Noches*, ya que es imposible que alguien nos cuente su propia muerte, el relato se conserva a través del mecanismo de una secuencia de narradores u «hombres-relatos» y de una estructura narrativa de cajas chinas. Por este motivo es sumamente feliz la imagen de la cebolla en este relato: capa tras capa (y su nombre, que proviene del latín *caepulla*, alude a esta estructura[1]), opacas o semitransparentes, la cebolla repite una y otra vez el acto de ocultar y revelar otra capa que es idéntica a la anterior. La cebolla también divaga.

Y sin embargo, la cebolla es una cosa extremadamente humilde, y compararla al acto literario en sí tiene algo de ridículo. Así lo dice Vallejo en su gran soneto «Intensidad y altura» (un poema sobre la poesía, como el relato de Roa es un cuento sobre el arte de contar), cuando escribe: «quiero laurearme pero me encebollo» (261). La cebolla es antítesis del laurel, imagen ilustre de la poesía. En vez de enaltecer, rebaja, y alude no a la cabeza sino al cuerpo, la carne encebollada del soneto de Vallejo. La famosa «Oda a la cebolla» de Neruda repite este movimiento hacia abajo. Las metáforas iniciales («luminosa redoma», «pétalo a pétalo», «escamas de cristal», «vientre de rocío») la comparan con flores («redonda rosa de agua») o estrellas («clara como un planeta»), imágenes poéticas ilustres (1: 481). Sin embargo, los versos más importantes de la oda de Neruda son los que celebran la humildad de la cebolla:

> Pero al alcance
> de las manos del pueblo,...
> matas el hambre
> del jornalero en el duro camino.
> Estrella de los pobres,
> hada madrina
> envuelta

[1] *El nombre en inglés y francés,* onion *o* oignon, *tiene que ver por su etimología con* unión.

en delicado papel, sales del suelo,
eterna, intacta, pura
como semilla de astro,
y al cortarte
el cuchillo en la cocina
sube la única lágrima
sin pena. (1: 482)

El poema de Neruda alude —como el soneto de Vallejo y el cuento de Roa Bastos— a las relaciones de la cebolla con la literatura. Al llamarlo «hada madrina» la convierte en la Musa, una Musa «eterna, intacta, pura», al alcance de todos aunque considerada indigna por los que no conocen su «delicado papel». Escribe Neruda, «Nos hiciste llorar sin afligirnos» (1: 482), imagen que sirve también para la literatura, aún para esa literatura lacrimógena que va de Chateaubriand a Jorge Isaacs[2].

Ahora bien, el relato esencial de «Contar el cuento», el del protagonista que narra su propia muerte, tiene indudables semejanzas con un cuento folklórico ilustre que aparece en los relatos de la noche 351 de las *1001 Noches* [3], y en *Historia universal de la infamia* de Borges, esta vez con el título de «Historia de los dos que soñaron». Es el conocido relato del soñador que sueña con un tesoro escondido en otra ciudad, y que al viajar hasta allá se encuentra con otro que dice haber soñado con un tesoro escondido en el jardín del primer soñador. En *The Master of Ballantrae* de Robert Louis Stevenson, el mismo argumento se utiliza como base de una especie de cuento policiaco en el que un personaje descubre un pozo, inventa un sueño para atraer a su enemigo al pozo, y se lo cuenta para matarlo indirectamente (a través de la sugestión diabólica del relato[4]). Este fragmento de la novela de Stevenson fue reconocido como una especie de cuento policiaco por Dorothy Sayers, quien lo incluyó en sus *Tales of Detection* con el título «Was It Murder?» Borges y Bioy Casares lo bautizaron con el nombre «La puerta y el pino» al incluirlo en la primera serie de *Los mejores cuentos policiales.* El motivo del relato que hace llegar la muerte aparece en «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto» de Borges, en «Las previsiones de Sangiácomo» de Bustos Domecq y en *El sueño de los héroes* de Bioy. Otra variante del mismo argumento es el breve relato de Cortázar, «Continuidad de los parques». La asociación del relato del soñador con la muerte (sea asesinato o suicidio o muerte natural) funciona como un juego de cajas chinas, de múltiples relatos que llevan todos el mismo silencio final.

Sabine Horl, la única persona que yo sepa que se haya ocupado en detalle de este relato de Roa*, observa que el relato «empieza brevemente con una demanda, con la pregunta directa y provocante por la verdad: ¿Quién me puede decir que eso no sea cierto?» (69), y comenta: «Para no caer en el mutismo, el único tema que queda es éste: la insuficiencia misma de las palabras, la duda del escritor sobre su propia competencia» (70). El conflicto central del cuento entre el lenguaje y el silencio es entonces parte de una dialéctica que abarca no sólo al gordo y su joven interlocutor (nuestro narrador) sino también autor y lector. De esta forma podemos rescatar «Con-

[2] *Para un comentario interesante sobre la función de las lágrimas en* María, *véase el artículo de Silvia Molloy.*

[3] *En la traducción inglesa de Burton, el relato se titula «The Ruined Man Who Became Rich Again Through a Dream». Hay una variante jasídica en* The Tales of the Hasidim *de Martin Buber, y otras variantes en el folklore de muchas culturas.*

[4] *He analizado este relato en* El precursor velado, *127-31.*

* *Ver el trabajo de Milagros Ezquerro en el presente volumen. (R.)*

tar un cuento» como modelo no sólo para la producción cuentística del escritor paraguayo, sino para su obra narrativa total.

Si el signo de la narración cebollesca en este relato es la digresión, el desvío que prolonga la vida del narrador, podemos comprobar la importancia de la narración oblicua en toda la obra narrativa de Roa Bastos: los cuentos, *Hijo de hombre,* y, claro está, *Yo el Supremo.* En este último texto, además, es de importancia capital la muerte del narrador, y el relato imposible, el hecho de que nos cuenta su vida desde la tumba, se justifica en la proliferación de detalles fantásticos: los seres petrificados de Tevegó, la forma de los pies del escribaño que se conserva en el agua de la palangana, los seres sin ombligo que nacen de las cifras inventadas del censo nacional, etcétera. Es así que podemos confirmar la importancia de este cuento como modelo de la escritura de Roa, y como indudable precursor del proceso de enunciación de *Yo el Supremo.*

Daniel Balderston

Obras citadas

BALDERSTON, DANIEL: *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.

BORGES, JORGE LUIS: «Historia de los dos que soñaron». *Obras completas.* Buenos Aires: Emecé, 1974. 338-39.

BURTON, RICHARD F.,: trans. «the Ruined Man Who Became Rich Again Through a Dream». *The Book of the Thousand Nights and a Night.* Ed. Leonard C. Smithers. Bombay Edition. 4 vols. New York: Privately Printed for Subscribers Only, n. d. Vol. 2, pt. 1, 401-402.

HORL, SABINE: «La forma como portador de significado: Acerca de «Contar un cuento» De Augusto Roa Bastos». *Augusto Roa Bastos: Actas del Coloquio Franco Alemán.* Ed. Ludwig Schrader. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1984. 69-76.

MOLLOY, SILVIA: «Paraíso perdido y economía terrenal en *María*». *Sin nombre* 14.3 (1984): 36-51.

NERUDA, PABLO: «Oda a la cebolla». *Poesía.* Ed. Luis Rosales. 2 vols. Bilbao: Editorial Noguer, 1974. 1: 481-83.

ROA BASTOS, AUGUSTO: «Contar un cuento». *Moriencia.* Barcelona: Plaza y Janés, 1984. 89-96.

STEVENSON, ROBERT LOUIS: «La puerta y el pino». *Los mejores cuentos policiales* (primera serie). Eds. Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Buenos Aires: Emecé, 1943. 41-46.

TODOROV, TZVETAN: «Les hommes-récits». *Poétique de la prose.* Paris: Seuil, 1971. 78-91.

VALLEJO, CÉSAR: *Obra poética completa.* Lima: Mosca Azul Editores, 1974.

CUENTOS


LUCAS DEMARE
FRANCISCO RABAL
OLGA ZUBARRY
CARLOS ESTRADA
JACINTO HERRERA
DIRECCION
Lucas DEMARE
HIJO DE HOMBRE
(CHOFERES DEL CHACO)
LIBRO: AUGUSTO ROA BASTOS
FOTOGRAFIA ALBERTO ETCHEBEHERE
MUSICA LUCIO DEMARE
ESCENOGRAFIA GORI MUÑOZ
FILMADA CON LA COLABORACION DE AEROTRANSPORTE LITORAL ARGENTINO S.A.

El trueno entre las hojas

Cultura popular y ficción o la arqueología de lo real

¿Pero qué es la realidad? Porque hay lo real de lo que no se ve y hasta de lo que no existe todavía. Para mí la realidad es lo que queda cuando ha desaparecido toda la realidad, cuando se ha quemado la memoria de la costumbre, el bosque que nos impide ver el árbol. Sólo podemos aludirla vagamente, o soñarla, o imaginarla.

(**Augusto Roa Bastos,** 1969, p. 63)

El trueno entre las hojas, título bajo el que Roa Bastos publicó en 1953, 17 cuentos, remite a una leyenda aborigen de procedencia incierta:

> El trueno cae y se queda entre las hojas. Los animales comen las hojas y se ponen violentos. Los hombres comen los animales y se ponen violentos. La tierra se come a los hombres y empieza a rugir como el trueno.

Los cuentos se pueden leer como variaciones sobre el tema sugerido por este fragmento mítico: el ciclo de la violencia. Pero la estructura mítica del lema se integra luego a otro tipo de relación: en la ficción, las creencias populares, las leyendas y los mitos funcionan como móviles de la acción. Son ellos los que ofrecen explicaciones del surgimiento de la violencia, pero también son ellos los que impiden a los personajes hacer frente al ejercicio de la violencia ajena o incluso llegan a producirla. En el lema se constituye una unidad homogénea entre el pensamiento mítico y el fenómeno real de la violencia; en los cuentos esta unidad se desmorona: el tema de la violencia ya no se agota en la interpretación mítica; surge una oposición entre las creencias o supersticiones populares y los fenómenos reales, objetos de la interpretación mítica. En el mito, cualquier modificación se realizaría por sustitución de uno de los elementos implicados, manteniendo así la estructura original; en los cuentos, en cambio, se combinan los significantes míticos con lo que originalmente fue su significado, es decir con las pretensiones explicativas del pensamiento mítico en

el mismo nivel del texto, y a estos dos elementos se contraponen los objetos de referencia, o sea los actos de violencia real-ficcionales. Será el objetivo de nuestro trabajo estudiar estas oposiciones entre los elementos populares y el mundo «real-ficticio» de la totalidad de los cuentos.

Ninguna de las escasas publicaciones que se ocupan del presente tomo de cuentos analiza detalladamente la compleja relación entre los diferentes estratos socioculturales[1]. Más adelante discutiré la obra de D. W. Foster, titulada *The Myth of Paraguay,* para dar una idea de las interpretaciones corrientes aunque sería posible tomar otros ejemplos.

1. En detalle los elementos populares en los cuentos

Todos los cuentos se desarrollan en el ambiente de la clase baja rural de Paraguay, excepto «La gran solución», cuyo escenario es la capital. Este hecho ya indica que difícilmente se puede sobrestimar la presencia de la cultura popular en el sentido más amplio de la palabra. Como, por la misma razón, resulta imposible analizar la totalidad de los conceptos y comportamientos populares, presentaré una tipificación de estos elementos. Su objetivo, es por una parte, reducir el corpus de investigación, y por otra, el de permitir sacar conclusiones generales de la reconstrucción ejemplar de algunas fuentes. Los cuentos que no aportan nada a la problemática formulada aquí no serán tomados en consideración.

1.1 *Tipificación*

El criterio de tipificación será la relación entre los elementos narrativos de origen popular y la totalidad del texto: ¿Se trata de representaciones atribuidas a los personajes o de núcleos constitutivos de la acción, independientes de la conciencia de los protagonistas?

1.1.1. *Elementos populares como representaciones de los protagonistas*

a) Las creencias-supersticiones

A raíz de un acontecimiento histórico concreto empiezan a obrar unas ideas míticas tradicionales —incluyendo las de índole cristiana— y determinan, orientando la con-

[1] *Aldana, Adelfo L.:* La cuentística de Augusto Roa Bastos, *Montevideo 1975; Antúnez de Dendia, Rosalba: Augusto Roa Bastos.* Una interpretación de la primera narrativa, *Bonn (tesis doctoral) 1983; Ferrer Agüero, Luis María:* El universo narrativo de Augusto Roa Bastos, *Madrid (tesis doctoral) 1981; Foster, David William:* The Myth of Paraguay, *Chapel Hill: University of North Carolina Press 1969; Rodríguez Alcalá, Hugo: «La narrativa paraguaya desde 1960 a 1970», en:* Nueva Narrativa Hispanoamericana, 2, *nº.1 (enero de 1972), pp. 39-58.*

ducta de los protagonistas, la dirección y la peripecia de la acción. La manifestación más evidente de este tipo se da en el cuento «La rogativa», donde se enfrentan trágicamente una concepción cristiana y una concepción pagana.

Durante un período atormentador de sequía se celebran en la iglesia del pueblo rogativas no menos atormentadoras. El viejo Felipe Tavy se opone a estas prácticas, absolutamente ineficaces a su juicio, afirmando que la sequía había caído sobre el pueblo:

> Porque en el cerro Kuruzú hay un tigre azul que se tragó todo el agua. Hata que el tigre orine no vamo a tener agua. (p. 180)

El resultado del choque entre las dos concepciones rivales es la muerte violenta de los dos protagonistas «paganos». Otro ejemplo se encuentra en el cuento «Tumba viva»: mientras la acción del marco narrativo pertenece a una categoría que se expondrá más adelante, en la acción principal las creencias populares producen una catástrofe parecida a la de «La rogativa»: en una finca desaparecen, sin dejar huella, uno tras otro, los hijos de los peones. Se crea la leyenda de que un «Yasy Yateré», un enano monstruoso legendario, se los llevó. La hija del hacendado se entera de estos rumores, cree que llevando una cruz de oro es capaz de ahuyentar al monstruo sin correr ningún riesgo, y desaparece en esta empresa al igual que el resto de los hijos de los peones.

En ambos ejemplos los protagonistas pagan con su vida el hecho de actuar conforme a las pautas de las creencias populares. En ambos se «cumple» la concepción supersticiosa: Alicia ahuyenta efectivamente al Yasy Yateré; empieza de hecho a llover después de morir la niña protagonista de «La Rogativa» que había buscado la flor legendaria «Yasy möröti», anunciadora de la lluvia. Pero si en ambos casos el problema se soluciona, no es según las pautas de las concepciones míticas populares. Esto salta a la vista en «Tumba viva», puesto que es el padre de Alicia el que emprende la caza del Yasy Yateré, después de la muerte de su hija; en «La rogativa» ello es menos evidente ya que podría parecer que es la muerte misma de la niña que da fin a la sequía; otra posibilidad sería que la niña se fía de la leyenda que en realidad no es otra cosa que la expresión de un sentimiento por parte del viejo Felipe Tavy. De todas formas cabe señalar que la propia leyenda contribuye en gran parte a la escalada de la violencia, de modo que el conjunto del texto no afirma en absoluto la eficacia cognoscitiva de la concepción popular. La interpretación que ofrecen las creencias populares no es, ni en el primero ni en el segundo de los casos estudiados, idéntica a la interpretación que sugiere el texto en su totalidad. En la competencia entre dos modelos de explicación sale perdiendo la pauta mítica. El conjunto del texto da otra motivación para los acontecimientos que las leyendas. Es distinto sólo aparentemente el caso del cuento «Los carpincheros»: ante los ojos de una madre, cuya hija ha desaparecido unos pocos momentos antes con un grupo de carpincheros, el cadáver abandonado de uno de ellos resucita como mulato gigantesco:

> Llega el momento en que el carpinchero muerto se levanta del catre convertido en un mulato gigantesco. Lo oye reir y llorar. Lo ve andar como ciego, golpeándose contra las paredes. Busca una salida.(p. 41)

El cuento mismo no da ningún indicio de una solución racional del fenómeno. En el último relato del volumen, sin embargo, se retoma este episodio y se añade un comentario:

> Pero eso era solamente la invención de su locura (=de la madre). El carpinchero muerto seguía estando donde lo habían puesto bajo el alero de la casa. (p. 240)

Puesto que los cuentos están articulados entre sí según el esquema de rimas abrazadas (que, vertido a lo prosaico, consiste en citar episodios y personajes de relatos anteriores[2]), es legítimo considerarlos como un texto homogéneo. En todo caso, también en el cuento «Los carpincheros» el fenómeno que al principio parece inexplicable, al final de la colección de cuentos se encuentra una solución racional.

b) La creencia-fe

Frente a las formas de las concepciones populares arriba expuestas, determinadamente negativas, existe otra no vinculada con los modelos míticos ahistóricos: son las concepciones populares de carácter social-utópico. Puesto que surgen de la misma clase social que las supersticiones y los mitos deconstruidos, y a veces incluso llegan a mezclarse con los vestigios de las creencias tradicionales, serán también incluidas en el grupo de «elementos populares como representaciones de los protagonistas».

Se sobrentiende que, por su carácter utópico, ellos sólo pueden funcionar como elementos constitutivos de la acción en la medida en que se oponen antitéticamente a una acción presente-pasada que casi siempre tiende a la catástrofe; proyectándose las ideas hacia el futuro, sugieren una dinámica que va más allá del final catastrófico.

La personificación de estos ideales utópicos, ciertamente exagerada, es el «Señor obispo» del cuento homónimo, que renuncia a sus cargos y privilegios para solidarizarse con los pobres de su país y hacer todo lo posible para mejorar su estado.

La receptividad de la gente con respecto a ideas semejantes (incluyendo la variante demagógica) se muestra sobre todo en «El Karaguá», donde un profeta predica su doctrina dudosa, y finalmente conduce a sus prosélitos al suicidio en masa.

> En la creación del mundo, decía Aparicio Ojeda, Dió sólo había pensado en la felicidá de lo hombre en el cielo. Ahora no quiere lo hombre esperen tanto. Quiere que sean feli ya aquí mimo, en ete valle de lágrima. Me ha dado un sistema político completo para conseguir a ustede eto. Yo ko no soy solamente un salvador religioso sino también un salvador político. (p. 150)

Más positivo que el personaje de Aparicio Ojeda y más verosímil que el «señor obispo» es Solano Rojas, el protagonista del cuento «El trueno entre las hojas», a quien Roa Bastos atribuye un discurso sobre la solidaridad de clase:

[2] El esquema de articulación de los cuentos es el siguiente:
Carpincheros
El viejo señor obispo
El ojo de la muerte
Mano cruel
Audiencia privada
La excavación
Cigarrillos «Máuser»
Regreso
Galopa en dos tiempos
El Karaguá
Pirulí
Esos rostros oscuros
La rogativa
La gran solución
El prisionero
La Tumba viva
El trueno entre las hojas

No olviden ená, che ro'y-kuera, que siempre debemo ayudarno lo uno a-lo jotro, que siempre debemo etar unido. El único hermano de verdá que tiene un pobre ko e otro pobre. Y junto todo nojotro formando la mano, el puño humilde pero juerte de lo trabajadore. (p. 227)

Sólo así se podría llegar a un orden más justo en el mundo, pues

el trabajo es una cosa buena y alegre, cuando no lo mancha el miedo ni el odio. El trabajo hecho en amistad y camadería. (p. 225)

No obstante, el personaje de Solano Rojas no se limita a representar una utopía social esencialmente racional; en torno a su figura se mezclan más que nada las concepciones históricas de una sociedad justa referidas al presente ficcional del cuento con concepciones míticas; estas últimas no forman parte de la categoría «representaciones de los protagonistas», sino que son elementos de lo narrado sin filtrarse con ninguna conciencia ficcional una categoría nueva de lo que hay que tratar más adelante.

Un fenómeno semejante, o mejor dicho, opuesto, lo encontramos en las figuras «míticas» de los carpincheros: en lo narrado aparecen inteligibles y ajenos, pero en la conciencia de los personajes «civilizados», que los ven pasar por el río, adquieren un carácter utópico:

Iban silenciosos. Parecían mudos, como si la voz formara apenas parte de su vida errabunda y montaraz. En algún momento levantaron sus caras, tal vez extrañados también por los tres seres de harina que desde lo alto de la barranca verberante los miraban pasar. (p. 28)
A la luz de la luna (...) cobraban su verdadera sustancia mitológica en el corazón de Margaret. (p. 34)

Para Margaret y los peones de la fábrica ellos son la encarnación de la libertad.

1.1.2. *Lo inexplicable: apropiación de las concepciones populares por el relato*

Hasta aquí el análisis ha versado sobre elementos de la cultura popular que o bien se presentaban como citas tomadas de la conciencia de los protagonistas —y que, por lo tanto, podían cumplirse sólo en el sentido de una «selffulfilling prophecy»—, o bien eran elementos de una utopía social esencialmente racional y por lo tanto no superstición sino fe o esperanza. Ahora vamos a ver que también existen elementos míticos populares irreductibles, no desmentidos por el texto ni cuestionados por una explicación racional (creencias-supersticiones), ni tampoco basados en una argumentación sociohistórica (creencia-fe).

En «Ojo de muerte» el protagonista muere porque no se puede acordar bien de la profecía de una gitana (p. 67) y por lo tanto actúa en contra de sus consejos; así la profecía se cumple en dos sentidos:

le estaban simbólicamente exterminando sobre el poncho mugriento del truco (...) (p. 65)

Y después real:

(...) había pasado sin transición de una magia a otra magia, que aún seguía avanzando, que avanzó unos pasos más hasta que el vientre verdoso y mercurial de la tormenta lo chupó hacia adentro para parirlo del otro lado, en la muerte. (p. 69)

«El trueno entre las hojas» termina con que el héroe Solano Rojas, mencionado ya arriba, sigue estando presente después de muerto.

Monta guardia y espera. Y nada hay tan poderoso e invencible como cuando alguien, desde la muerte, monta guardia y espera. (p. 258)

Esta forma de usar los elementos de las creencias populares se manifiesta con mayor evidencia en «Tumba viva», donde los acontecimientos avanzan según una lógica que nunca se expone explícitamente. El cuento comienza con la advertencia:

Mucho después (...) comprendí que ciertas mutaciones del tiempo no son caprichosas. (p. 210)

Poco después se habla del «aparente azar» y de la predeterminación de los acontecimientos, sin que el lector pueda comprender, por qué el yo-narrador insiste tanto en la lógica contundente de los sucesos. Precisamente la aparente arbitrariedad del vínculo entre un pájaro rojo, un esqueleto en un árbol y la concepción de culpa-penitencia causa la impresión de que la lógica subyacente no se puede inferir de los hechos. Más adelante se mostrará hasta qué punto está justificada dicha impresión.

1.2 *Reconstrucción de las fuentes*

a) El Yasy Yateré

La versión de un yasy-yateré comedor de criaturas desplazó entonces a las otras bestias mitológicas y se esparció (...) con la influencia de un sueño maligno cuyos rastros eran sin embargo reales (...). (p. 219)

En el cuento «Tumba viva» la figura mitológica del Yasy Yateré tiene una apariencia diabólica, es una expresión del «aliento negro de la mitología» (p. 216). Si se compara esta versión de la leyenda con las descripciones que dan los folkloristas, se revelan diferencias muy instructivas. En el artículo «Mitos, leyendas y supersticiones guaraníes del Paraguay» (González, 1967) se encuentra una exposición exhaustiva de las versiones del Yasy Yateré: mientras la variante brasileña, çacy taperé, puede adoptar las formas infantiles, homunculares o monstruosas más diversas, en Paraguay es una figura nítidamente diferenciada:

Los blancos y mestizos hispano-guaraníes de las explotaciones forestales dicen que Iasy Iateré es un hermoso niño de breve talla, no más de ochenta centímetros, de

dorados cabellos, que vive en los troncos ahuecados de la selva. Las fuentes de su poder serían un bastoncillo de oro y el silbato que tañe su canto, que nunca abandona porque dejándolos pierde su poder prodigioso (...). Nunca se acerca a las casas con buenos propósitos; o lo hace para amedrentar o llevarse algún niño cautivo (...). Conduce luego al prisionero hasta el hueco de un árbol donde lo alimenta con miel silvestre hasta que se aburre de esta diversión. Entonces le devuelve una libertad inútil pues se queda sordomudo o idiota. (González, 1967, p. 344)

Pero también es posible ganarse la simpatía del duende:

(...) ayuda fielmente a los que gozan de su amistad tributándoles tabaco. (op. cit., p. 345)

El origen de esta leyenda se encuentra probablemente en el mito de los Mby'a sobre el Guachú Ja Ete[3]: Una mujer con un niño de pecho penetra en una chacra para robar porotos. Como castigo es convertida en un venado, y su hijo en Guachú Ja Ete, el Señor de los Venados. Una parte del alma del niño ya contaminada por la impureza, se convierte en pájaro (Guachú Ya Pyrongá) y huye. En otra variante del mito no sólo la mujer y el hijo se ven convertidos en animales; también la abuela y la hermana menor se transforman en pájaros que hasta hoy en día lamentan su desgracia.

Todas las variantes originales están relacionadas con el canto misterioso del cuclillo:

En el fondo de la cuestión yace el miedo pánico, el terror deisidemoníaco que arrebata al hombre de campo cuando oye el silbido triste y misterioso de un ave que no puede ver ni identificar, en este caso el cuclillo Iasy Iateré (...). (González, op. cit., p. 345)

Aunque esta explicación sea un poco simplista, cabe afirmar que en las versiones originales del mito existe una relación muy estrecha entre ciertos pájaros, a los que se atribuyen características mágicas, y el Yasy Yateré. Como indicio sirva la advertencia de León Cadogan acerca del pájaro que acompaña al enano rubio en las versiones populares: pertenece al mismo tiempo a la especie de los pájaros «trueno-rayo», pájaros de la venganza que invaden los árboles desde el cielo causando incendios y destrucción, para volver después al cielo en Roa Bastos, (Cadogan, 1978, p. 36).

La comparación de las versiones que dan los folkloristas de la leyenda del Yasy Yateré y la del monstruo antropófago en «Tumba viva» muestra que la ficción no realiza ninguna de las variantes existentes. El enano rubio que se dejaba sobornar transformándose en un genio servicial por medio de ofrendas de tabaco, se ve integrado aquí en el «aliento negro de la mitología». La vaga relación que existe entre el Yasy Yateré y los pájaros trueno-rayo» (y que no se puede aclarar en base al material disponible) es, en el contexto del cuento, aún más oscura y arbitraria: no hay ningún indicio de que el pájaro que llama la atención sobre el esqueleto en el árbol en la acción del marco narrativo, tenga algo que ver con el Yasy Yateré de la narración principal.

Ahora bien, todo esto comprueba que el Yasy Yateré es citado solamente para dar un nombre a la superstición: en la metamorfosis monstruosa la leyenda es denunciada como superstición; sólo el hecho de que se trata de superstición viene a ser la motivación de los sucesos siguientes.

[3] *Véase León Cadogan, «Chonó Kybwyrá: Aves y almas en la mitología guaraní», en:* Roa Bastos, *1978, p. 32-50; también:* L. Cadogan, *1950, p. 327-333* y Cadogan, *1966, p. 63-126.*

Cuando D. W. Foster en su libro sobre *El trueno entre las hojas*, e *Hijo de hombre*, titulado *The Mith of Paraguay* afirma sobre el Yasy Yateré que su papel esencial sería «his symbolic function as a mythological personification of evil» (Foster, 1969, p. 44) pasa por alto el hecho de que la relación entre la figura mitológica y el texto es mucho menos inmediata; el Yasy Yateré no es una personificación del mal, que por casualidad adquirió una apariencia mitológica, sino necesariamente mitológica y símbolo del mal sólo en cuanto toda mitología es un mal.

b) El «tigre azul»

En «La rogativa» Felipe Tavy explica la sequía con un tigre azul que ha bebido toda el agua. Ahora bien, el tigre azul es un personaje central en la mitología guaraní. En el mito de la creación y destrucción del mundo (traducción literaria libre de Roa Bastos, 1948) se dice, donde empieza la destrucción:

> Tendido está en su hamaca (=el Gran Padre)
> de fibras de coco, dormitando,
> con el eterno tigre azul debajo
> y una lechuza inmóvil en la frente.
>
> Después pondrá en las manos
> de su hijo mayor el amuleto
> sagrado y el sostén de la tierra
> para que, fijo, en el cenit vigile
> su transitoria duración girando,
> hasta que el tigre azul
> de un salto caiga a devorarlo en medio
> de los eternos murciélagos de sombra.
> (p. 20)

Otro mito muy difundido explica el eclipse lunar con un tigre azul que devora a la luna, y sólo unos rituales especiales y un ruido suficiente pueden impulsarle a escupirla (González, op. cit., p. 365).

Así pues, tanto la explicación de Felipe Tavy como la leyenda del Yasy Yateré se basan en mitos existentes; pero en el caso del tigre azul Roa Bastos reelabora libremente el material mitológico, ya que no se puede hallar ninguna relación entre éste y la sequía o el agua en los mitos paraguayos (sí, en cambio, varias explicaciones de otra índole sobre el origen del agua y la causa de la sequía[4]).

Finalmente cabe repetir lo dicho en cuanto al Yasy Yateré: en los cuentos no juegan ningún papel la articulación y el significado de las concepciones mítico-populares sino el de existir y el de dar lugar a la violencia en la confrontación con otras concepciones.

Contemplando ahora la relación entre las fuentes y la transformación literaria en el contexto de la descripción y tipificación de los elementos mítico-populares expuesta al principio, se revela el rasgo característico de la «traducción» dentro del primer grupo: la identidad de los signos del texto de referencia y los de su versión transfor-

[4] *Véase* El génesis de los guaraníes, *Roa Bastos 1948; también Branislava Susnik, en Roa Bastos, 1978, p. 136-164.*

mada es sólo una identidad nominal; considerando el signo del cuento en su totalidad se nota que el significado nuevo es el signo antiguo del mito. El sentido del cuento se constituye cuando el signo global sustituye al significado mítico. Por lo tanto se puede hablar de un desdoblamiento de significantes a raíz de la ruptura del lazo entre el significante y el significado: el significado nuevo, materialmente idéntico al significante antiguo, se refiere a un significado que por su parte se constituye a partir de un significado antiguo, y por consiguiente incluye al significante antiguo. La consecuencia es que en esta relación extremadamente motivada entre significante y significado, el significado antiguo ya no cabe como elemento autónomo. El elemento mítico ha perdido definitivamente su sentido original.

c) El esqueleto en el árbol

Del cedro nosotros...Del cedro Nuestro Padre Ñamandu...Nuestro Padre Ygary «Ñamandu» dijo, y de él así, aunque hubiera un esqueleto de niño, en ello, nuestro Padre Ñamandu: «Bien, este árbol bueno excavad», dijo, «Hemos de hacer escuchar el esqueleto, cedro, en cedro, hemos de hacer que escuche árbol hermoso, éste es el único árbol hermoso que creamos para tenerlo nosotros, para hacer fluir la palabra, y para tenerlo nosotros envasamos el esqueleto. (Roa Bastos, 1978, p. 253)

Este fragmento no está abierto a una comprensión inmediata. Se puede registrar el énfasis que cae sobre «árbol», «cedro», «esqueleto de niño» y «escuchar»; el sentido de estas palabras, sin embargo, permanece oscuro. Antes de cualquier intento de interpretación queremos confrontar el principio del fragmento mítico Mby'a con algunas citas del marco narrativo de «Tumba viva»:

(...) el cardenal (...) con un vuelo dormido y vertiginoso de colibrí era el índice que el aparente azar había elegido para señalar el sitio (...) (p. 210)

(...) alguien vio el cardenal (...) posarse por fin en esa ramita seca y blanca parecida a un hueso. Y en ese momento el chico gritó: ¡Miren, (...) eso allá arriba! no es un ...? (p. 210)

La frase se completa un poco más tarde:

(...) un esqueleto? (p. 215)

El chico, que había descubierto el esqueleto, subió al árbol y

(...) seguía traduciendo el secreto mensaje aprisionado en la mortaja de corcho. (p. 215) La tumba viva de su hermana estaba ahí. (216).

También el pájaro rojo del cuento que carece de correspondencia en el fragmento mítico mby'a, tiene un paralelo en el folklore paraguayo:

(...) en el folklore paraguayo, el colibrí sigue siendo un mensajero del más allá, portador de noticias acerca de «angelitos» o almas de niños que hayan muerto antes de cumplir los doce años. (Cadogan en: Roa Bastos, 1978, p. 34)

A primera vista, la semejanza de los textos de origen indígena o popular y del cuento es asombrosa: un pájaro señala a un esqueleto de un niño que misteriosamente

se encuentra en un árbol y transmite no menos misteriosamente un mensaje. Los elementos constitutivos parecen idénticos, pero la pregunta sobre el significado tanto de los textos indígenas-populares como del cuento queda irresuelta.

El sentido del mito mby'a se aclara de golpe cuando se lo lee en relación con la descripción de un culto a los muertos de los Mby'a-Guaraníes. En esta descripción el cedro no es una «tumba viva»; se trata más bien de que los niños que mueren antes de cumplir los doce años, todavía no han asimilado la naturaleza impura, «techo achy», y por lo tanto todavía no tienen el «alma telúrica», que después de la muerte rondan por la tierra y causa daño. De ahí que estos niños estén predestinados a asegurar la comunicación entre las divinidades y la tierra. Una vez podridos, se desentierran sus huesos, se los pone en un cofre de madera de cedro y se les dedican rituales especiales para conseguir mensajes del más allá (Cadogan en: Roa Bastos, 1978, p. 205). Si bien la concepción del colibrí como posible mensajero del cielo no pertenece originariamente al mito mby'a, parece legítimo incorporarlo al contexto general de los cultos para los niños-angelitos.

Ahora bien, el cuento «Tumba viva» no versa en absoluto sobre el culto a los muertos: es la historia de un hacendado sin escrúpulos, cuya hija termina siendo víctima de los métodos de represión de su propio padre, al mismo tiempo que causa su ruina. La acción del marco, proporciona al narrador las condiciones en que se van revelando los sucesos del pasado. De este modo, el sentido de la acción del marco se instala entre el mito que subyace y la acción interior. Mejor dicho: aquella avanza siguiendo las palabras y las imágenes del mito, pero obtiene su sentido en la acción interior. Esto aparece, por ejemplo, en el hecho de que los personajes de la acción del marco alcanzan su pleno significado tan sólo como reflejos de los personajes de la acción interior: Fulvio es casi la encarnación de su padre; a Alicia, víctima del comportamiento irresponsable de su padre, corresponde Hebe, de la que abusa el hijo; y finalmente la culpa del padre es transferida al hijo.

Por lo tanto, la sucesión necesaria de los acontecimientos, afirmada repetidamente en las primeras páginas del cuento, se debe analizar en dos niveles diferentes: por una parte, en lo que respeta al encadenamiento de los elementos «árbol», «pájaro», «esqueleto» y «mensaje», en el nivel simbólico-lingüístico; por otra parte, en el nivel del sentido, donde a raíz de una concepción de culpa y penitencia, subyacente a la acción del marco los sucesos y personajes se deben considerar como repetición y desenlace de los de la acción interior. Debido a que los sucesos de la acción interior obedecen a una lógica esencialmente racional, se puede afirmar que el mito que subyace aparentemente a la acción del marco, si influye en la construcción de la metáfora, no transmite su sentido; lo único que no se puede explicar es la simetría exacta de los personajes y ella no procede del mito, sino de las necesidades narrativas y del concepto de culpa y penitencia.

Comparando esta forma de emplear el mito con la que ya se expuso con respecto a la del Yasy Yateré y del «tigre azul», se descubre que en ambos casos el mito influ-

ye en el texto ficcional sólo en el nivel de los significantes. Pero si en este último caso el significado original del signo mítico se perdió porque el signo entero pasaba a ser el significado que representaba el contexto de donde procedía, en el primer caso este significado sufre una alteración porque el contexto del cuento sustituye al del mito, y lo carga con un sentido simbólico independiente de su sentido original.

Ello muestra que el método según el cual se separan significado y significante es diferente. Si el texto tomado en su conjunto niega la eficacia de las ideas supersticiosas de los protagonistas, convierte al mismo tiempo ciertos elementos míticos populares en pautas de lo narrado, vaciándolos de su carácter supersticioso.

2. La vuelta a la estructura general: los antagonismos sociales

Los elementos de origen popular en las categorías de «creencias-supersticiones» y de «Lo inexplicable: apropiación de las concepciones populares por el relato» se podían subordinar a la estructura general de los cuentos. Todavía queda pendiente el problema de cómo integrar las concepciones utópicas. Y queda también el de la constitución de una totalidad coherente a partir de los diferentes cuentos. Dicho de otro modo: ¿Existe un modelo fundamental que subyace a las diversas manifestaciones de la cultura popular?

Un comentario del propio Roa Bastos en el prólogo de «Las culturas condenadas» indica la dirección en la que se debe buscar la respuesta:

(es) evidentemente injusto (...) privilegiar con sus testimonios y denuncias la inhumana situación del indígena ante la no menos inhumana situación del campesino paraguayo sin tierra, sumido en el más extremo desamparo y que, por añadidura, no cuenta siquiera, como el indio, con el apoyo de una cohesión tribal y cultural que se mantiene hasta el fin. (Roa Bastos, 1978, p. 15)

A continuación Roa Bastos relativiza esta afirmación citando al antropólogo Bartomeu Meliá:

El contacto frecuente con parcialidades guaraníes del Paraguay Oriental no sólo me ha enfrentado con su estado de desintegración y agonía, sino que poco a poco me ha llevado a considerar el proceso y el destino del pueblo paraguayo de una manera angustiada, ya que este proceso presenta analogías y semejanzas alarmantes con la muerte y el fin de la cultura de los Guaraní. Se diría que la amenaza de muerte se extiende actualmente sobre toda la sociedad nacional.

Esta afirmación está sólo a un paso de la constatación de que los elementos míticos reelaborados por Roa Bastos tienen un carácter ejemplar o simbólico: si en tanto significantes están estrechamente relacionados con la cultura indígena o mestiza, en tanto significados experimentan una transformación y ampliación. La contradicción entre dos modelos de pensar no es sino una expresión metonímica que afecta a la

sociedad nacional en todos sus niveles. Hasta aquí, sin embargo, hemos hablado solamente de la forma literaria ficcional y del método de esta transformación. Ahora es preciso determinar el alcance (en el sentido de la generalización del conflicto expresado a través del antagonismo entre dos modelos de pensar) de esta transformación.

Volvamos a examinar bajo esta perspectiva los tres tipos de manifestaciones que ofrecen los elementos de origen popular en los cuentos.

La categoría de las «creencias-supersticiones»: en «La rogativa» los portadores de los modelos tradicionales de interpretación mítica son un niño y Felipe Tavy («idiota»). La ideología dominante —no menos supersticiosa— está representada por la iglesia y su cura, que en el momento de la «escalación» de la violencia se dedica a su pollo asado. A pesar de que el choque violento entre los dos modelos de interpretación tiene lugar dentro de la misma clase social, las reacciones de los campesinos frente a las ideas heréticas del idiota aparecen como reflejos de la ideología dominante.

En la acción interior de «Tumba viva» la indiferencia del hacendado frente a la desaparición de los niños se comenta con las palabras siguientes:

> Don Francisco Morel y Santillán no iba a poner un solo alfiler en manos de estos palurdos, bajo ningún pretexto. Con ellos nunca se sabía. Era mejor tenerlos así aplastados, estrujados, inermes, contra la tierra. (p. 220)

En este orden de ideas don Francisco se vale en su propio interés de la leyenda del Yasy Yateré que circula entre los peones:

> Si es lo que vosotros decís, no conseguiréis nada con perros ni con escopetas. Rezad y aguantaos,. (p. 220)

Aquí se muestra nítidamente por qué los elementos míticos populares de la primera categoría no se conservan en su integridad original: el antagonismo entre dos modelos de pensar es sólo una traducción del antagonismo más amplio entre las clases sociales, y no es en absoluto la expresión de una competencia real entre la concepción mítica y la concepción racional del mundo. El hecho de que se trate de un modelo mítico/supersticioso es importante sólo porque éste se presta mejor a cualquier abuso que un modelo derivado de la ideología dominante.

La categoría de «lo inexplicable»: a los cuentos que incluyen elementos populares en su estructura narrativa y simbólica subyace un antagonismo social, que se reviste de una problemática de culpa y penitencia. En «Ojo de muerte» el crimen del protagonista queda vengado al cumplirse la profecía de una gitana. Pero la penitencia verdadera consiste en el hecho de que el protagonista se acuerda de la profecía jugando al truco, y comprende que su derrota es una muerte simbólica:

> (...) esta misma partida de truco en que estaban envueltos ofreciendo a esos hombres más que una revancha una restitución casi póstuma, era(n) solamente la(s) última(s) circunstancia(s) (...). (p. 65)

En cuanto a «Tumba viva», el análisis de la relación entre la acción del marco y la acción interior ya ha demostrado que el significado de la primera se constituye

sólo en los sucesos de la segunda. En ella subyace, como se ha visto, un antagonismo social. Sus consecuencias (la culpabilidad del padre) se expían ahora en la acción del marco; los sucesos de aquella tarde en que se descubre el esqueleto de la hermana de Fulvio en el árbol, aparecen como

> una venganza incomprensible no fraguada, tramada por alguien superior a los dos (...). (p. 214 sig.)

Aquí también se restituye una especie de «justicia superior». El esquema de culpa/penitencia como expresión de la «justicia superior» se basa en un estado ideal de equilibrio que tiene el carácter de relación. Por consiguiente tal esquema se puede realizar en la estructura del cuento sin que la relación determine el campo semántico de los polos relacionados entre sí. De ahí que el mito mby'a «El árbol del que fluye la palabra» pueda subyacer a la acción del marco, —determinar, para decirlo así, la forma de la venganza—, sin que el conjunto del texto desmienta este mito como en los cuentos que terminan denunciando el mito como superstición, o lo confirme (contradiciendo la concepción general de los cuentos).

«El trueno entre las hojas» culmina en la visión de un Solano Rojas muerto, cuya alma protege a los hombres subyugados y representa así una justicia todavía no existente entre los vivos. El uso del elemento legendario se justifica de manera un poco diferente que en «Tumba viva»: durante toda su vida Rojas es portador de una utopía social y sólo después de la muerte se convierte en símbolo del anhelo de justicia y libertad, símbolo que se alimenta de la idea mítica según la cual las almas en pena rondan por la tierra después de la muerte. Pero hay que señalar que Rojas adopta la *forma* de un ser mítico sólo en el momento de abandonar el contexto histórico-social; pero que para la gente que todavía es cautiva de este contexto él sigue simbolizando las ideas utópicas (y no suscita el tradicional temor del alma en pena).

Ahora bien, en la figura de Solano Rojas se muestra la relación entrañable entre los elementos míticos populares puramente narrativos, la superstición desmentida y todavía las ideas socioutópicas, que según nuestra tipología pertenecen al segundo tipo (creencias-fe) de la categoría «representaciones de los protagonistas»: por un lado las ideas utópicas extraen su dinámica de la negación de la actual estructura social. Lo revela, entre otras cosas, el hecho de que las concepciones míticas se desarrollen en función de los mecanismos de represión social; la función del mito es la de funcionar como mito, y por lo tanto, de impedir que se actúe adecuadamente en una situación histórica concreta dentro de una sociedad en la que este modelo de pensar no tiene vigencia.

Por otra parte, la imaginación mítica puede llegar a una expresión adecuada de la crítica de la injusticia social y he ahí la dialéctica que se esconde detrás de las diferentes manifestaciones de las concepciones populares: cuando el mito se desprende tanto de su función social como de sus aspiraciones interpretativas, puede llegar a convertirse en imagen y símbolo de una idea todavía vaga de un mundo mejor.

La dialéctica consiste en el hecho de que de la negación del mito funcionalizado y de la afirmación de un mito «metafórico», surge como síntesis la utopía que guarda su carácter popular.

Otro ejemplo sería la descripción de los carpincheros: las figuras lejanas, incomprensibles, que en la fantasía de Margaret han adquirido su «verdadera sustancia mitológica», son las contrafiguras de los obreros en la fábrica:

> Los peones de la fábrica son como esclavos en la fábrica. Y los carpincheros son libres en el río. Los carpincheros son como sombras vagabundas de los esclavos cautivos en el ingenio (...) (p. 29 sig.)

Por eso, la interpretación «mítica» de Foster no encaja aquí mejor que a propósito del tema del Yasy Yateré:

> Thrown into the untamed environment of Paraguay the litte girl begins to respond to her primitive surroundings. The hyngle begins to work the (...) mysterious and horrible change upon the personality of Gretchen (...). Carpincheros is a new approach to the vorágine of all-encompassing primitiveness a primitiveness which extends beyond the mere cruel exigencies of life in the interior to color and taint man's very personality until he seems to work with destructive forces of the jungle against his fellow man. (op. cit., p. 23)

El nexo causal que constata Foster es válido más bien en la forma inversa: no es la selva la que sensibiliza a Margaret para la visión de los carpincheros, sino la situación en la fábrica. Lo primitivo no son la selva en sí ni los carpincheros, sino las leyes sociales, y las fuerzas destructoras de la naturaleza aparecen sólo cuando el comportamiento humano produce crueldades. Un párrafo del cuento serviría para desmentir la interpretación fosteriana: los inmigrantes alemanes, recién escapados de la catástrofe de la posguerra, están encantados por la tranquilidad y sencillez del nuevo ambiente.

> Sólo más tarde iban a descubrir todo el horror que encerraba también esa telaraña donde la gente, el tiempo, los elementos, estaban presos en su nervadura seca y rojiza alimentada con la clorofila de la sangre. Pero los Plexnies *arribaron al ingenio en un momento de calma relativa.* (p. 31; cursiva nuestra)

La última frase muestra claramente que no es la naturaleza la que produce el terror sino los diversos dueños de la fábrica con sus prácticas. La naturaleza es metáfora como lo son los elementos míticos.

Otra interpretación más realista, pero de poco alcance, es ofrecida por Antúnez de Dendia: ella reduce el exotismo y la ininteligibilidad de los carpincheros a un fenómeno histórico:

> La vida de los mismos (=de los carpincheros) es una incógnita, como también lo es la del aborigen latinoamericano a lo largo de la historia escrita e interpretada unilateralmente por el conquistador blanco (...). (Antúnez de Dendia, 1983, p. 65)

Aunque es innegable este hecho, la razón verdadera de la situación apartada y exótica de los cazadores se encuentra en otro nivel: una vez que han adquirido un carácter

utópico, ellos están sujetos a la misma dialéctica de la figura de Solano Rojas. Por otra parte tienen que hallarse fuera del contexto social, para funcionar, por otra parte, como utopía de carácter popular.

Puesto que las concepciones utópicas populares se han mostrado ahora como reacciones frente al antagonismo social que subyace a todos los cuentos, y también en su relación dialéctica con las otras manifestaciones de lo popular, queda claro que son los conceptos utópicos los que garantizan la homogeneidad de los 17 cuentos. Mientras los antagonismos sociales forman un tema básico a partir del cual los diversos cuentos realizan sucesivas variaciones, los conceptos utópicos populares sintetizan las manifestaciones contradictorias de la cultura popular (derivación del modelo básico de los antagonismos) en una visión unificadora.

La tipificación de las manifestaciones de la cultura popular tenía, como se ve ahora con toda claridad, el valor exclusivamente heurístico de aislar en un primer paso los factores en cuestión. Dentro de los cuentos, en cambio, éstos se relacionan entre sí y forman una red de dependencias que borra los límites entre los tipos diferentes.

3. En lugar de un resumen: la ficción y la historia de Paraguay

We have considered (...) *El trueno entre las hojas* and fitted it into a scheme of relevancy to the author's mythic vision of Paraguay. (Foster, 1969, p. 50)

No hay por qué insistir más en nuestro desacuerdo con esta interpretación. Pero sí vale la pena confrontar esta cita con una idea que desarrolla Claude Lévi-Strauss en *Le cru et le cuit:*

(...) a diferencia de la reflexión filosófica, que pretende remontar hasta su fuente, las reflexiones que aquí tratamos se refieren a rayos carentes de todo foco, como no sea virtual. (...) Y al querer imitar el movimiento espontáneo del pensamiento mítico nuestra empresa (...) ha debido plegarse a sus exigencias, y respetar su ritmo. Así este libro sobre los mitos es también, a su manera, un mito. (C. Lévi-Strauss, 1972, p.15)

Lo característico de los mitos —incluyendo los de segundo grado— es que no tienen ningún foco. La función del «mito sobre los mitos» consiste en garantizar la posibilidad de traducir un mito en otro[5]. El caso de los cuentos de Roa Bastos es totalmente diferente: los elementos míticos populares están decididamente centrados en el antagonismo social. Apropiándose de la terminología de Lévi-Strauss, uno tiene que decir que el conjunto del texto proporciona las reglas según las cuales se pueden transformar los elementos míticos populares en sociohistóricos. El resultado no es, por supuesto, ninguna *mythic vision* sino «historia ficcional». El propio Roa Bastos se ocupa del tema de la relación entre «imaginación mítica» y proceso histórico en

[5] *Véase J. Derrida, 1967.*

el ensayo «Escritura y liberación». En su polémica contra el *opus magnum* de la teoría literaria que es *La nueva novela hispanoamericana* de Carlos Fuentes se lee:

> La actividad de la imaginación mítica (...) [es] inseparable de las estructuras de la vida histórica y social; (...) a su vez inseparable de los modos de producción y de la relación de fuerzas del «nuevo orden mundial» en cuyos sistemas de dominación se hallan insertados nuestros *hinterlands* culturales. (Roa Bastos, 1982, p. 138)

La posición que permite colocar los mitos en su lugar dentro del proceso histórico y social tiene que construirse fuera y por encima del mito. En el mito —y por consiguiente en cualquier tipo de imaginación que merezca el calificativo «mítico»— las estructuras de la totalidad preexisten a su encarnación en los acontecimientos concretos, lo que impide inducir su lógica subyacente a partir de un mito aislado[6]. En los cuentos de Roa Bastos, en cambio, se trata de detectar la estructura de un contexto social e históricamente determinado y eso vale tanto para los cuentos que siguen una lógica mítica como para los demás. La arbitrariedad aparente de la relación entre estructura y acontecimiento produce la «irrealidad» del mito; la «irrealidad» en los cuentos es reflejo de la historia de Paraguay, reflejo de «una realidad que delira».

> Lo verídico es aquí lo inverosímil. Lo fantasmagórico es lo real. (Roa Bastos, 1965, p. 103)

Pero no hay que engañarse:

> Muchas conjeturas se han ensayado para explicar lo «inexplicable»; para descifrar este enigma que sólo es tal porque no se ha querido ver claro y hablar claro de sus causas en una evidencia abrumadora. (Roa Bastos, 1965, p. 104)

Así como las relaciones históricas verdaderas se ocultan bajo una realidad delirante, también la memoria paraguaya verdadera está sepultada bajo los escombros de la historia:

> Para mí (...) esta «literatura sin pasado» plantea, en primer término, el compromiso de rescatar esa literatura ausente, la memoria de esos textos borrados, destruidos, antes aún de que fueran escritos. En ellos están inscritas las prefiguraciones del porvenir de una sociedad, de una literatura, inscritos a su vez en el contexto de una historia particular. (Roa Bastos, 1983, p. 58)

Los cuentos de *El trueno entre las hojas* podrían entenderse así: como una arqueología de lo real, como un intento de descubrir bajo las capas de lo irreal lo real, la realidad histórica explicable de Paraguay, y debajo de las concepciones populares corrompidas y tergiversadas, los textos perdidos de una utopía popular.

Sibylle M. Fischer

[6] *Véase C. Lévi-Strauss, 1962, sobre todo cap. 1.*

Bibliografía

ANTÚNEZ DE DENDIA, ROSALBA: *Augusto Roa Bastos. Una interpretación de la primera etapa narrativa*, Bonn, 1983.

CADOGAN, LEÓN: «Chonó Kybwyrá. Aportaciones al conocimiento de la mitología guaraní». En: *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo*, Asunción, vol. 3, nº ½, 1968, pp. 55-158.

———: «Fragmentos del folklore guaireño», II. parte. En: *Supl. Antropol. de la Rev. del Ateneo paraguayo, I*, 1966, pp. 63-126.

———: «El culto al árbol y a los animales sagrados en el folklore y las tradiciones guaraníes». En: *América Indígena*, vol. X, nº. 4 oct. 1950, pp. 327-333.

DERRIDA, JACQUES: «La structure, le signe et le jeu». En: *L'écriture et la différence*, Paris, 1967, pp. 409-428.

FOSTER, DAVID WILLIAM: *The Myth of Paraguay in the Fiction of A. Roa Bastos*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1969.

«El génesis de los guaraníes (leyenda de la creación y destrucción del mundo, tomada del original del Nimuendajú Unkell)», Interpretación y versión de *A. Roa Bastos*. En: *Rev. del Ateneo paraguayo*, año 6, nº. 620, 1948, pp. 13-22.

GONZÁLEZ, GUSTAVO: «Mitos, leyendas y supersticiones guaraníes del Paraguay». En: *Suplemento Antrop. del Ateneo paraguayo*, vol. 2, nº. 2, 1967, pp. 321-380.

LÉVI STRAUSS: *Mitológicas*, vol. I: *Lo crudo y lo cocido*, México, 1972.

———: *La pensée sauvage*, París, 1962.

———: *La structure des mythes*. En: *Anthropologie structurale*, París, 1958, pp. 227-256.

ROA BASTOS, AUGUSTO: (ed.), *Las culturas condenadas*, México, 1975.

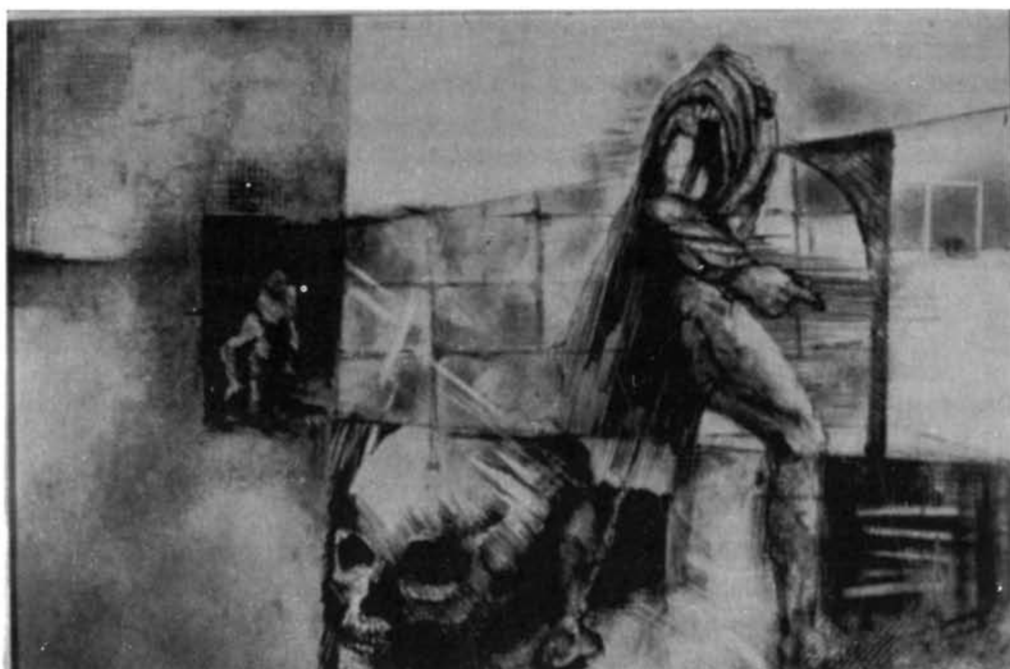
———: «Crónica paraguaya». En: Revista *Sur*, Buenos Aires, nº 293, 1965, pp. 102-112.

———: «Escritura y liberación». En: *Perspectivas de comprensión y explicación de la narrativa latinoamericana*, Bellinzona, 1982, pp. 133-135.

———: «Una literatura sin pasado». En: *Quimera*, nº. 28, feb. 1983, pp. 55-63.

———: *Moriencia*, Caracas,1969.

———: *El trueno entre las hojas*, Buenos Aires, 1976, 4. ed.



Grabado de
Carlos Augusto Roa



Grabado de
Carlos Augusto Roa

Las figuras femeninas en *El trueno entre las hojas*

Mucho se ha escrito sobre las dimensiones históricas o de compromiso social, en la obra de Augusto Roa Bastos. Incluso este aspecto de su narrativa ha sido el más comentado, al estar la literatura paraguaya profundamente afectada por su geografía, proceso político (King, 300) y resultantes vicisitudes económicas. También se ha analizado el contenido mítico de los cuentos, y de *El trueno entre las hojas* en particular, señalando los elementos que provienen del acervo guaraní. Para completar de cierta manera los estudios existentes, se propone aquí un enfoque realizado específicamente a través de los personajes femeninos[1]. Tal estudio se ve justificado, no por revestirse de mayor importancia que el contexto sociopolítico del Paraguay, sino porque permite precisar y ampliar la interpretación de las estructuras que componen una sociedad que sobrevive entre la guerra y la explotación exacerbada. Por ello, la perspectiva elegida para este estudio no limita el análisis, sino que revela cómo el principio de lo femenino se desenvuelve dentro de su entorno particular y asimismo cómo actúa a manera de impulsor u orientador de esa sociedad, principalmente rural. Por su ruralismo, se ha hablado de un «primitivismo» concomitante, causa y resultado de supersticiones populares. No hay que olvidar, sin embargo, que el término «superstición» implica en el fondo un rechazo o menosprecio de la creencia/práctica en cuestión, como algo no legítimo, irracional, no bien fundamentado. Pero en la obra de Roa Bastos (como en la de José María Arguedas, Vargas Vicuña y tal vez Rosario Castellanos), no se trata en absoluto de una sociedad «primitiva», con lo que pudiera sugerir esta clasificación de inferior, sino de una sociedad natural, íntima y colectivamente relacionada con la naturaleza, regida por leyes que no son las del llamado desarrollo moderno. Es decir, es una afirmación de la legitimidad de la otra identidad paraguaya, la que en realidad es parte de la misma, aunque parte oculta, silenciada, no redimida, pero inseparable. Es la realidad más íntimamente asociada con la lengua indígena, con una expresión que el mismo Roa clasifica de «humus matricial guaraní», estructurante de la cosmovisión autóctona, su motivo de *yvyra-juasa* («palos cru-

[1] Vila Barnes es la que más atención ha prestado a este aspecto de la obra de Roa Bastos; es de notar que varias observaciones de esta crítica coinciden con las de este trabajo, y que en algunos casos están en desacuerdo con las de otros estudiosos de la obra roaniana, sobre todo en cuanto a la función e intención de ciertos hechos como es la seducción o la muerte de un personaje por otro.

zados») anterior al más conocido de la cruz (luego asimilado como kurusu) (Roa Bastos 1986, 130). El guaraní no es precisamente sustrato, a pesar de su relación con actitudes de clase, sino que permea toda la sociedad, moldeándola y a la vez recibiendo, en proceso de transculturación, nuevas formas de ser. Su logos o sistema lingüístico se fusiona con el de los conquistadores, pero no es vencido; su expresión sigue alcanzando niveles extraordinarios, inspirando a los creadores que lo ven como vehículo de la esencia paraguaya y se esfuerzan por mantenerle la fidelidad merecida. Si no se puede emplear para un público lector extranacional, mantiene su vigor en las imágenes evocadoras de esa otra realidad. Foster (19) la llama un «mythic mystery, the strange and unexplainable ocurrence, the presence of powerful and super for extrahuman forces that determine the course of events...». Roa mismo resalta la relación entre el mito y el potencial de transformación de la sociedad[2]. Es precisamente en la coyuntura entre lo instintivo del lenguaje y lo que se ha dado por racional e histórico que las figuras femeninas de ciertos cuentos juegan un papel decisivo, provocando o llevando a su conclusión lo que en última instancia resulta ser un acto o un proceso natural. Son signos o marcas que se vuelven símbolos de unas formas de comportamiento de diversos grados de trascendencia. En grado menor su condición de término marcado resalta los perfiles de la violencia social; en grado mayor, apuntan hacia una esperanza de liberación que no poseen los personajes masculinos (salvo los del primer cuento y el último, como se verá).

Desde esta perspectiva de lo femenino como pauta o índice de las directrices sociales, pueden señalarse dos tipos fundamentales de protagonistas femeninos: los que ejercen una función negativa o con resultados deletéreos (siempre por razones identificables) y los que cumplen una función de signo positivo (redentor, mayoritariamente). En el primer grupo se encuentra a la madre que castiga brutalmente a su hijo («Pirulí») o a la esposa a quien termina gustando el precio exigido por liberar a su marido del servicio militar («La gran solución»). Eleuteria, viuda y como todos, muy pobre, adora a su hijo Pirulí; en palabras del nararador: «Le quebranta a cada paso hasta los huesos del alma, pero lo quiere, lo quiere más que a su vida, porque sólo se quiere en este mundo lo que se paga con dolor del corazón.» (160; las citas de *El trueno entre las hojas* son de la cuarta edición de Losada, 1976). Dice Foster (39) que este cuento «suggests that children are bearers of the "bad seed" of mankind.» Efectivamente, a primera vista es difícil comprender la reacción violenta de la madre cuando golpea con un garrote al niño que le ha gastado una broma, haciéndole creer que se le ha aplastado un brazo en el trapiche. Sin embargo, la crueldad materna, tan desproporcionada en comparación con el engaño del hijo juguetón, es en realidad una manera de medir el nivel de sufrimiento de ambos. En una existencia marcada por los escasos medios económicos, solitaria por falta de marido y otros niños, tanto la mujer como el niño sufren trastornos. Pirulí muestra su reacción con travesuras, su cansancio ante el trabajo difícil, aburrido y esclavizador con diversiones como la de fingirse herido de gravedad. A pesar de la aparente perversión, observada ya por

[2] *«De lo que se trata [...] es que el mito formal de la libertad sea reemplazado por la imaginación auténticamente liberadora y que el universo imaginario [...] emerja de las fuentes mismas de la realidad y de la historia. [...] Es ahora cuando la literatura narrativa de todos los países latinoamericanos [...] cumple el aforismo de Hugo: la palabra, real en sí misma, en su radiación mítica, hace subir el fondo de la vida social a la superficie de la violencia y del caos como la esencia de su transformación». (Roa Bastos, 1986, 138).*

algunos críticos y de lógica conclusión, no creemos que este niño sea un símbolo del mal que existe en el ser humano, sino más bien un ejemplo del efecto ejercido por el contexto social sobre él y su madre. Es decir, más que una representación existencial del ser humano, hay en este cuento un retrato de los factores históricos, reales, del campesino paraguayo cuya renta per cápita era y es de ínfima cantidad (Lewis). Su madre, que lo adora, pero también lo necesita para poder llevar a cabo las faenas que posibilitan la subsistencia de ambos, no soporta el perder a su hijo, su brazo derecho y fruto de su amor. La fuerza de su castigo encierra por consiguiente toda una vida de privaciones, temor y sacrificio. El que no se pueda justificarlo, además, subraya la gravedad de unas condiciones que llevan a una madre a (presumiblemente) dejar a su propio hijo sin vida. Su cólera y su manifestación son entonces la sintaxis de su propio sufrimiento cotidiano, con una semiótica superficial irracional y otra profunda, de gran tragedia.

En «La gran solución», Cesarina admite las atenciones de Salvatore, a quien contrata para que le dé una golpiza a su marido, quedando éste totalmente inutilizado para el servicio militar. El título, irónico, alude a más de una solución, porque aun cuando Salvatore en principio imponía su voluntad a Cesarina, ésta se adapta a la relación que se le había presentado como inevitable, de querer evitar que su esposo fuera reclutado para la guerra contra Bolivia. Representa ella otra figura femenina a quien las circunstancias (antes la pobreza, ahora la guerra) obligan a adoptar un comportamiento quizás no natural, en última instancia perjudicial para su relación con la persona más allegada. Según se quiera definir la situación, el resultado del convenio sexual entre Cesarina y Salvatore puede interpretarse como traición o como triste realidad: hubo que admitirlo y después, llegaría a ocupar el lugar de la relación íntima con el esposo inutilizado. Se puede observar también que tanto la causa fundamental (la agresión de Bolivia contra Paraguay) como el agente de la función deseada (Salvatore) son de origen extranjero. Desde una perspectiva, la esposa «infiel» podría considerarse pecadora o inmoral, dispuesta a prestarse a actividades fuera del hogar acaso como la nación paraguaya que históricamente ha padecido los designios de los forasteros que la acechan. Tanto Cesarina como Paraguay carecen de medios de defensa adecuados para evitar la corrupción de su estado natural, idílico (Herring, citado en Foster, 19).

No obstante, las mujeres que componen el grupo más numeroso son las que muestran una sexualidad exagerada, un deseo sexual que desborda al de los hombres, creando de este modo una relación desigual. Así la negra que seduce al niño protagonista de «Cigarrillos Máuser», Amelia, la hija del doctor del relato «Esos rostros oscuros», o la Vaca Brava, esposa de un ingeniero alemán, de «El trueno entre las hojas». Estas figuras se convierten, simbólicamente, en mujeres que devoran a los hombres, son menospreciadas y pueden alcanzar un destino fatal. De todas maneras, en la actitud de los diversos narradores no parece haber una condena tajante de estas mujeres, ni mucho menos un intento de justificar el trato violento, como en el caso de la hija

del doctor. Esta llegará al campo con grandes deseos de seducción o cosa semejante, pero es precisamente la incapacidad de entenderla, de acompañarla, de enfrentar abiertamente una sexualidad femenina extraordinaria, lo que conduce al final funesto. Esto se percibe en la manera en que Amelia no participa en la narración, quedando al margen de toda representación lingüística de su caso. Es la voz de la sociedad la que le retrata como anormal, a la vez que reprime su verdadera condición e impide que se le comprenda. Desde otra óptica, la necesidad imperiosa que siente Amelia de seducir o de ser seducida no deja de funcionar también como una reacción en contra de las limitaciones que le impone la burguesía del Paraguay. Al mandarla al campo, ¿se sugiere una creencia en la capacidad regeneradora del entorno natural?, o ¿se busca ocultar un comportamiento inadmisible para la ciudad? Aparentemente, su transgresión consiste en leer en exceso, según explicación del padre:

> —Va a rendir el quinto grado [...]. Y no anda muy bien de la cabeza. Tiene unas cosas muy raras. Los médicos dicen que son trastornos del crecimiento. Pero yo creo que es solamente cansancio mental, por estudio, ¿sabe? La chica lee mucho. Quieren que salga al campo, a descansar. (170)

Los obreros terminan por hacerle pagar ese exceso de deseo femenino, y la muerte de Amelia no figura como destino merecido sino como tragedia. Igual que Cesarina, ha buscado una forma de expresar su sexualidad, pero ha encontrado peor solución. No se le manda a Amelia a un entorno natural, sano, sino a casa de Rosendo Alderete, quien ha maniobrado políticamente para conseguir los favores del Doctor. Alderete, a su vez, ha perseguido a los peones que ocupaban las tierras recibidas como pago, afirmando: «No voy a estar engordando a enemigos de mi partido, a rebeldes, a sinvergüenzas... dijo cerrando el capítulo de la expulsión de ese centenar de esclavos que se tuvieron que ir con sus mujeres y sus críos...» (169) Lo único que puede ofrecer Alderete de vida campestre, reponedora, es su simulacro. Y él mismo ha definido a los campesinos como enemigos, estableciendo una de las bases del desenlace y su causa.

La hija del Doctor, producto de un contexto degradado, de familia representante de la opresión, está destinada, por ser mujer, primero a la perversión, y luego a la victimización. En ella los peones castigan a los de su clase, al padre que nunca presencia el daño que causa su comportamiento, directa o indirectamente. El mismo Alderete siente cómo Amelia es signo y símbolo de su padre y el conjunto de significados que es el Doctor:

> Por la noche tenía sueños difíciles junto a su mujer que roncaba y cuyas carnes se iban quedando como charque duro. Estaba lleno de vergüenza y de una exasperación. No podía despegar de la muchacha la imagen del padre. Era él mismo quien se erguía sonriente, impasible, con sus anteojos oscuros y su colmillo de oro, en el centro de la visión obsesionante que pasaba a horcajadas sobre el caballo. (173)

Y es el deseo de dinero, de cobrar lo que se le debe, lo que en última instancia lo aleja de la finca y posibilita la venganza de la peonada. Porque el deseo sexual

de la joven y de los trabajadores adquiere carácter de agresión no humana, ella ya más deshumanizada («Desnuda y blanca, semejaba un pescado muerto, pero todavía palpitante, parecido a una mujer, sobre la que iban trepando...»; 174-5) que otra cosa, hechos animales los peones. Es Amelia, literal y simbólicamente, el cuerpo del delito y también el espacio en el cual se enfrentan dos grupos sociales, dos deseos y dos excesos, productos de esas ideologías enfrentadas. El cariz violento del conflicto recibe su inscripción en el cuerpo femenino, que a su vez pierde sus rasgos naturales para figurar como texto distorsionado, improductivo, moribundo, incapaz al final de transmitir su verdadero mensaje.

También la alemana de «El trueno entre las hojas» sufre las consecuencias de su vida sexual exagerada: su amante preferido, el mulato, es muerto por bala desconocida. Podría parecer un simple ejemplo de ninfomanía; por otra parte carece de elementos humorísticos a pesar de su mote de «Vaca Brava». Más bien es otra figura trágica, aunque en menor grado, debido a la necesidad de ordenar a los peones del ingenio a que le satisfagan su sed de hombres. Nótese que ella también es de fuera, es extranjera, esposa de un extranjero que posiblemente la trate o ignore como a los peones paraguayos. Engañar a su esposo blanco con hombres indígenas aumenta la fuerza de su respuesta ante la represión o menosprecio del marido. El trato de él no es explícito en el texto del cuento, pero su total silencio y ausencia ante las actividades de su mujer debería indicar la falta de comunicación entre los dos. Se puede añadir a la soledad de la alemana su edad: no es que sea muy mayor, pero sí está en los últimos años en que se admite el papel de seductora para la mujer en muchas sociedades. Se convierte en amazona y se vale de su posición como esposa del capataz para conseguir lo que no le es asequible dentro del matrimonio, tal vez compensando la falta de cariño por la frecuencia y variedad de encuentros con otros.

Hay dos personajes que cumplen una función semejante, y un tercero que lo hace de manera más indirecta o definida. Alicia Morel, de «La tumba viva», Poilú, de «La rogativa» y la nunca presente Isabel Miscowsky de «El karuguá» son jóvenes que se sacrifican por los demás. En los tres casos, hay que destacar también las dimensiones míticas de su papel, incluso en un sentido de su simbolismo de figura crística en femenino. Pero precisamente creemos que esa función sacrificial escamotea su posible victimización (King, 295), insertándola en un papel ritualístico y trascendente.

Alicia Morel es hija del patrón español, quien o no quiere ayudar a los peones cuyos hijos van desapareciendo, o no cree en la existencia/peligro del ser monstruoso que aparentemente comete los crímentes. El enano o yasy-yateré es conocido como figura de la mitología guaraní; roba a los niños y los decapita para beber su sangre y así curarse de la lepra. Ante la negativa de su padre de ayudar a los que le explican los trágicos sucesos, Alicia tranquilamente sale a su encuentro, protegida únicamente por la cruz que lleva al cuello. El dolor del padre al descubrir su desaparición marca todavía más la absoluta despreocupación por la vida de sus peones, cuyos hijos valen poco o nada. El no haber pensado antes en que pudiera peligrar la vida de su propia

hija también aumenta la conciencia de clase del autor. Y la participación pasiva del hermano, quien sabe lo que piensa hacer su hermanita y no trata de evitarlo, resalta el aspecto individualista de él en comparación con los intereses colectivos que la pequeña Alicia intenta servir. Ella se sacrifica, parecería que a sabiendas, mientras que el padre y el hermano no hacen nada. Quince años más tarde el nivel de su sufrimiento se llega a conocer, cuando se descubre el esqueleto encadenado a un árbol. Al mismo tiempo, y según palabras textuales del narrador, Alicia se ha convertido en ángel de la guarda (Foster, 44), o en otras palabras, ha alcanzado un nivel mítico-mágico, superior al que tenía en vida, en el hogar que incluía dos personajes masculinos impenetrables respecto a su forma de pensar y su capacidad de actuar. La niña ha logrado lo que ningún peón ha conseguido: desatar la rabia del padre de tal forma que se dedique a la caza del enano asesino hasta cogerlo.

Poilú es otra niña atraída por la fuerza de lo sobrenatural, y su fin sobrepasa los límites de lo que se podría llamar simple «superstición» popular. Es decir, se le explica que la flor de yasy-möröt salvará a la gente de la sequía y ella no ve otra solución que la de buscarla. El viejo que le cuenta como hacerlo es un marginado del pueblo, pero no es malo. O podrá serlo, y su historia, causante de la muerte de Poilú, es una especie de venganza del trato que le han dado. De todas maneras, cuando es apedreada al final, después de traer en brazos a la niña muerta, la rabia popular simboliza la creencia en su culpabilidad y la conciencia colectiva de la actuación de la niña, cuya importancia se subraya aun más porque empieza a llover. El relato no aclara la verdadera relación niña/flor-sequía/lluvia, pero las yuxtapone de manera que la búsqueda de Poilú sea contigua a la llegada del agua tan necesitada. Estos dos sacrificios podrían verse como la «Judeo-Christian tradition in which great works are accomplished by individual sacrifices» (Foster, 42). Igualmente, podrían interpretarse, no sólo de acuerdo con ese aspecto individual, sino también en términos de su participación en una condición o capacidad colectiva, es decir, como integrantes de una serie de sacrificios que benefician a los grupos populares. En un sentido la hija del *Doctor* no sería un caso de sacrificio, porque su violación no redime a nadie, aunque sí presenta en cierto nivel grotesco el castigo de una clase por otra, el nuevo texto que testimonia el crimen de base que es la explotación.

Isabel Miscowsky es una figura mucho más distante; no aparece nunca en «El Karuguá» salvo por referencia y como ser que atrae al narrador y suscita los comentarios condenatorios del pueblo. Es su figura la que da origen al encuentro y viaje de Sergio Miscowsky, polaco ya convertido en paraguayo aunque todavía forastero en ciertos sentidos, y el narrador. Isabel, hija de la hermana de Sergio y el predicador Aparicio Ojeda, ha adquirido carácter de redentora, por ser su padre hombre de Dios, líder religioso de una colonia de seguidores. Se salvó del suicidio colectivo para luego convertirse en objeto de especulaciones sobre su relación con el tío. Este no permite que ella tenga ningún contacto con el mundo exterior, o no quiere que se sepa que ha muerto, y precisamente esta ambigüedad confiere a la joven una identidad borrosa,

sobrenatural. Es más espíritu que mujer, más inspiración y símbolo de la pureza (paradójico este status, si tenemos en cuenta las acusaciones de incesto de la comunidad) que persona de carne y hueso.

La figura femenina más completa en cuanto a un simbolismo es la joven alemana de «Los carpincheros» y «El trueno entre las hojas», Gretchen o Yasy-Möröti . Este personaje, que de manera muy significativa, aparece en el primer cuento y en el último, completando un círculo o creando un sentido de proceso histórico en espiral, abarca a las demás niñas y mujeres de los cuentos ya citados; éstas funcionan como aspectos de ella, precisando y reforzando su carácter mítico y redentor. Herzenhorn (182) también recalca lo cíclico de los 17 cuentos, junto con «una semejanza de personajes, escenarios y procedimientos estilísticos. Roa Bastos, consciente de la unidad artística que la obra literaria reclama, cierra el libro con el mismo trasfondo con que lo inicia.» Notemos también que esta función la ejercen sólo las niñas y no los niños, que a menudo aumentan la violencia o entran en contacto con ella, en vez de mitigarla. En más de una ocasión se ha hecho referencia al concepto del hombre crucificado por el hombre en la obra de Roa Bastos, siguiendo la religión cristiana y la creencia en el sufrimiento del ser humano casi como inevitable y constante. Lo que no se ha explicado es la manera en que las niñas salvan a esos hombres crucificados, no sugieren que la salvación es posible en cuando ellas solas no puedan lograr que se haga realidad. Poilú y Alicia Morel definitivamente eliminan el sufrimiento de sus comunidades, o se sacrifican en el momento en que se elimina. Asimismo, Gretchen se revela como ser asimilado por el contexto y así convertido en esencia, en espíritu, en mito. El hecho de que ella no muera es también significativo, porque entre otras cosas actúa para refutar la observación de que los niños son todos víctimas de la sociedad o las fuerzas del mal, que todos tienen que morir. En ningún momento sufre Gretchen, a no ser que sea antes de dedicarse a la vida del río; después, hay pocos detalles acerca de su vida, por no decir casi ninguno, pero la impresión es que su existencia se ha convertido en un natural fluir libre, siguiendo el curso del río. Libremente asumió esa identidad y ese mundo, y por lo visto, libremente permanece allí.

Gretchen posee varias características significativas, que pertenencen a otros personajes roanianos. Además de ser mujer joven, ingenua y pura, es extranjera. Igualmente importante es el hecho de ser hija del ingeniero alemán que trabaja en el ingenio de azúcar que tanto explota a los peones. En «Los carpincheros,» el punto de vista de la familia alemana, huida del holocausto europeo, ofusca su verdadero papel en el área paraguaya; sólo a través de los cuentos siguientes, y especialmente en el último, se traza la trayectoria de la influencia negativa de varios grupos extranjeros. Simultáneamente, Gretchen, ya con la identidad de Yasy-Môröti, aparece en «La rogativa» en su función mítico-metafórica (la flor que acabará con la sequía). En «El trueno entre las hojas», la mujer que se llama ya «Luna Blanca» o Yasy-Möröti es vista por tercera vez en relación con los cuatro elementos y en particular con el agua y

el fuego, éste purificador, mágico, eterno, aquélla liberadora en su capacidad de alejar al oprimido del lugar de su sufrimiento[3]. En cada uno de los tres relatos hay también un intercambio: una muerte y una redención. No creemos que se trate de la seducción de los seres humanos por el mal[4], sino de la asimilación de lo forastero por el contexto autóctono. La violencia, más bien, se ve constantemente vencida por el amor, y sobre todo por el amor puro, como el de las niñas (Poilú, Alicia, Gretchen) y el de los revolucionarios (Solano Rojas). En el primero y el último de los cuentos, la noche (incluso la noche simbolizada por la ceguera) no es fuente de peligro ni motivo de luto, sino escenario que hace resaltar la luz salvadora.

La joven alemana, al abandonar el papel de hija de un explotador alemán para incorporarse a un rito paraguayo, es el máximo símbolo de la fuerza que posee lo mítico, que a la vez es lo auténticamente guaraní. Su figura, a la vez que atrae la atención sobre el curso del río y el paso del tiempo de año en año, traza una trayectoria circular, o más precisamente, espiral, también recogiendo el epígrafe que da título a la colección de relatos. Engloba, actuando como figura de la gran madre, la musa o diosa blanca que isnpira y da fe a los creyentes. Como tal arquetipo precristiano, se une a la naturaleza, se vuelve destilación de los procesos naturales, regresa a recoger a los hijos vencidos que, como Solano Rojas, se incorporan a su mito. De este modo, éste es remodelado continuamente, su dinámica prueba su vitalidad y relevancia para la cultura paraguaya de hoy. Lo que Eugen y Ursula realmente pueden ofrecer a su nueva patria es esa inocencia de su hija, su capacidad para asumir una nueva forma de ser cuyo carácter instintivo, espiritual, supera el plano de lo económico que es responsable de la llegada de tanto extranjero deseoso de devorar, de hacer sangrar, a tanto paraguayo. Su escenario enmarca y fluye a lo largo de los 17 relatos. Así comienza el fuego de San Juan que en principio seduce a Gretchen, llamando a una sexualidad silenciada pero latente en los deseos solitarios que la hacen padecer hasta su marcha, no después. Así termina el fuego de la casa incendiada en que perece el norteamericano cruel, Harry Way. Y así queda la luna blanca, flor paraguaya, futuro callado pero potente. Es signo lingüístico y significado que abarca fuego y agua, integración de los elementos que componen la cosmología guaraní[5], ineluctable referente de la identidad nacional seducida y deificada por la libertad de los carpincheros.

Kathleen N. March

[3] *Foster ve otra asociación: «In order to increase the effectiveness of his portrayal of the fierce elements of nature upon the innocent intruder, Roa evokes the four mythic elements of creation: earth, fire, water, and air. [...] And all four elements combine to create the final violent scene, as the mother sees her daughter disappear in the distance, the irretruevable victim of an atavistic regression...» (22)*

[4] *Piccini (245) apunta que Roa retrata una «tragedia multitudinaria o colectiva» en su obra, lo que evita la categorización en términos maniqueístas a la vez que presenta una interpretación filosófico-religiosa.*

[5] *«A secret word, never uttered in the presence of strangers, which together with tataendy (flame of the sacred fire) and tatachiná (mist of the creative power) makes up the three original elements of the ancient Guaraní cosmology. Their founding divinities did not decree laws of retribution against anyone whe aspired to knowledge. Instead, they agreed on the communion between knowing and doing, between oneness and plurality, between life and*

Bibliografía

BAREIRO SAGUIER, RUBÉN: *Augusto Roa Bastos (caídas y resurrecciones de un pueblo).* Montevideo: Ediciones Trilce, 1989.

BAREIRO SAGUIER, RUBÉN : «Roa Bastos y la nueva narrativa paraguaya». *Actual narrativa latinoamericana.* La Habana: Casa de las Américas, 1970.

BLACHE, MARTHA: *Estructura del miedo. Narrativas folklóricas guaraníticas.* Buenos Aires: Plus Ultra, 1982.

FOSTER, DAVID WILLIAM: *The Myth of Paraguay in the Fiction of Augusto Roa Bastos.* Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1969.

GONZÁLEZ, GUSTAVO: *Mitos, leyendas y supersticiones guaraníes del Paraguay.* Asunción: Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo, 1967.

HERRING, HUBERT: *A History of Latin America, from the Beginnings to the Present,* 2a. ed. NY: Alfred A. Knopf, 1962.

HERZENHORN, JAIME: «Reflexiones sobre la temática de los cuentos de Augusto Roa Bastos». En *Homenaje a Augusto Roa Bastos,* ed. Helmy F. Giacoman. NY: Las Américas, 1973.

KING, JOHN: «Augusto Roa Bastos: An Introduction». En John King, ed. *On Modern Latin American Fiction.* NY: Hill and Wang, 1987.

LEWIS, PAUL H: *Paraguay Under Stroessner.* Chapel Hill: The University of North Caarolina Press, 1980.

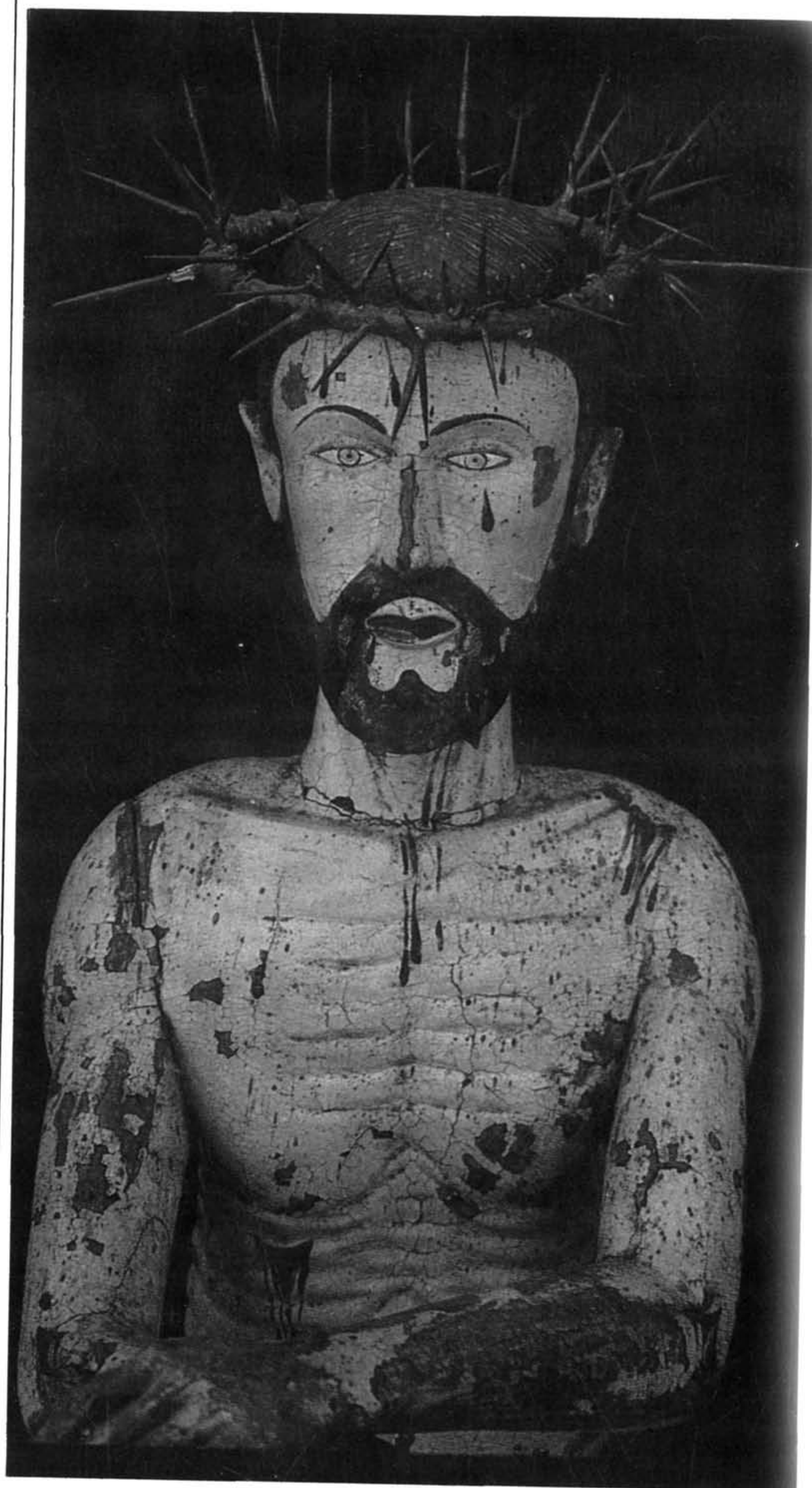
PICCINI, MABEL: «*El trueno entre las hojas* y el humanismo revolucionario». En *Homenaje a Augusto Roa Bastos.* ed. Helmy F. Giacoman. NY: Las Américas, 1973.

ROA BASTOS, AUGUSTO: Intervención en *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana,* comp. Saúl Sosnowski. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986.

ROA BASTOS, AUGUSTO: *El trueno entre las hojas.* Buenos Aires: Losada, 1976.

VILA BARNES, GLADYS: *Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos.* Madrid: Orígenes, 1984.

death. Every human being was God on the path towards purification, and God-or rather the many gods of their theogony was the first and the last man. They did not cast anyone out, but spoke of the peregrination of the person-multitude in search of land-without-evil which everyone carried within themselves and shared with everyone else.» (King, 303). Si convertimos las referencias al hombre y a Dios en mujer y Diosa, o al menos, les asignamos el género femenino, los cuentos de Gretchen la alemana revelan su semejanza con el estrato indígena.



Señor de la columna.
Detalle.
Taller Franciscano.
Museo del Barro.
Foto Fernando Allen

Pensamiento y formulación trágica en dos cuentos de Augusto Roa Bastos

En los cuentos «Regreso» y «El prisionero», ambos incluidos en *El trueno entre las hojas,* se plantea un conflicto que reúne un protagonismo, unas funciones y una temática de reveladora similitud. Nos hallamos ante dos manifestaciones de una misma preocupación que obligó al autor a ensayar repetidas aproximaciones. En realidad, sus componentes se pueden encontrar en más de un cuento o incluso en la narración *Hijo de hombre,* ya que son parte del núcleo mismo del pensamiento del escritor paraguayo en los años de la primera etapa de su producción. Podríamos decir que se cuenta algo muy semejante en ambas ocasiones, pero formulado de manera diferente, ensayando nuevas distribuciones, recombinando los mismos elementos o fusionándolos, sin duda, a la búsqueda de una solución que tuviera una mayor efectividad artística e ideológica.

Los dos cuentos vienen a ser una propuesta interpretativa sobre la naturaleza del sujeto popular y de los procesos de transformación-estaticidad. Cuestión que se plantea con los recursos y pautas del relato de denuncia y compromiso social, según se concebía en los años en que Roa se había iniciado como narrador, y de los que, con posterioridad, se distanciará, a su juicio, por lo simplificado de sus presupuestos.

Aunque dirijamos nuestra atención primeramente a «Regreso», es posible comprobar que ambos cuentos se organizan dentro de la fórmula clásica de este género, constituida por los criterios de concentración, intensidad, tensión acumulativa y efecto final. En cierta ocasión Roa menciona cómo fue una noticia que llegó a conocer casualmente, la que constituye el desenlace, lo que le llevó a escribir el cuento. Es así que él parte del efecto final como Poe había prescrito, haciendo que la acción sea una calculada ordenación hacia el desenlace, pero, al mismo tiempo, efectúa de-

terminadas inclusiones que muestran la intención particular del autor en lo que se refiere a las obligaciones que imponen sus ideas y los modelos literarios utilizados.

La primera parte de «Regreso» agolpa el planteamiento e información y va esparciendo los componentes generadores de la tensión y que se concentran en la significación de Lacú como personaje que ha realizado un aprendizaje y que, al mismo tiempo, establece la proposición ética fundamental. Lacú articula en sí los distintos apartados del relato, y es quien enlaza los hilos de la trama. Todos los acontecimientos lo rodean, desde su perspectiva se conocen hechos decisivos, y por su proceso subjetivo él expresa la premisa funcional y la clave temática del cuento. El conflicto generador está expresado en la «confianza en los otros» del héroe en oposición a lo que ha descubierto durante sus experiencias «que en el mundo no hay nada peor que la maldad humana». Este conflicto se construye en un doble plano exterior/interior que corresponde al presente/pasado. Sobre la línea del presente Lacú tiene tres recuerdos, de los que el tercero enlaza con el final del primero, que suelen terminar en frases intensificadoras, destinadas directamente al desenlace: «De todos modos no quería darse por vencido», «estaba seguro de que era así a pesar de las momentáneas desilusiones», «no sabía qué le esperaba, pero estaba seguro que nada de lo que encontrase iba a ser peor que lo que acababa de dejar». Además, hay otros componente estructurales que actúan de indicios respecto al resultado del conflicto generador, como es el diálogo con Sevo'í en que Lacú expone por primera vez sus temores a la pérdida del billete de 100 patacones enfrentado al acto de solidaridad con los prisioneros. Todo esto constituye el conflicto del héroe sobre si podrá o no superar las determinaciones negativas. La introducción de la circunstancia de adversidad política: exactamente el instante de la represión de un levantamiento popular, base común en ambos cuentos, se retrasa hasta la primera y más importante conversación entre los dos personajes juveniles.

«Regreso» tiene una distribución estructural en cierta medida inversa a la de «El prisionero»; en éste la acción se abre con la mención a la guerra y se retrasa la entrada del héroe juvenil. Por el contrario, la figura de Lacú, que es la idealizada del héroe popular, llena el espacio del relato desde un comienzo. Su descripción sigue las pautas tradicionales de valoración por los rasgos físicos y morales. Con todo, ya se incluyen semas enfrentados, indicios de lo que será su trayectoria y el desgarramiento final. La descripción de su torso iluminado por el fuego, en la primera línea del relato, enlaza su aprendizaje, el signo de su experiencia vital como referido a la caldera del Chaco, con el desenlace, el instante en que otro pecho, el de su hermano, es iluminado violentamente por el fuego de las armas del pelotón de fusilamiento.

Los calificadores se distribuyen en pares: torso bien formado/enflaquecido, rostro infantil/penurias, joven/piel envejecida, e incluye también una idea identificadora del pensamiento de Roa: el cuerpo como símbolo de un lenguaje de las cosas. Objeto, testigo y testimonio, poseedor de un significado que no es preciso traducir a lenguaje. El sentido de la vida de un hombre representativo se plasma en el «pergamino vivo»

de su cuerpo. La misma noción que se encuentra en Solano Rojas de «El trueno entre las hojas» y en Kiritó de *Hijo de Hombre*, idea que ha de llegar a obras posteriores, como *Yo, el Supremo*, si bien muy transformada.

A Lacú, como también a Hugo, se les puede definir radicalmente por su pureza e ingenuidad —con las que sucumben—, representativas de lo no maleado o degradado por la estructura social y por su ideología constituida por una ética de dimensión colectiva. Hay en ambos personajes, como complemento, una negación a admitir lo malo del mundo como algo dominante, a no dejarse contagiar por la crueldad o el escepticismo. El tiempo posterior, el futuro, es lo que configura a los dos personajes juveniles. Ellos se substraen al presente adverso, en el que, sin embargo, actúan, por el recuerdo del hermano y los ideales propios. Por tanto, no se debe interpretar ingenuidad y pureza desde puntos de vista restrictivos. En este caso la pureza no nos remite a un trasfondo religioso —del que Roa extrajo en otras ocasiones símbolos y modelos— en la que el pecado original fuera el referente primero y, por tanto, en que el modelo explicativo se encontrase en el pasado, pero tampoco de reclusión elitista con la finalidad de *no contaminación*. Roa viene a defender la idea de un héroe popular heterogéneo, es decir, no incluido en la estructura social y en sus códigos morales y políticos. El héroe es depositario de una tradición progresista, ya presente en el liberalismo, de la bondad original de todos los hombres que precisamente nace contra la propuesta cristiana de pecado original.

Ahora bien, la ingenuidad se concretiza de una manera más funcional porque es el *no darse cuenta* lo que define el ser de Lacú y que es factor decisivo en la acción narrativa. Esto es lo que crea un clímax particular y coadyuva en su preparación, pero es también el origen de la función, significación y razón del personaje solidario, de Sevo'í. Sobre este punto se juega mucho del cuento. Esto lo veremos más adelante.

El cuento, por otra parte, tiene inmerso un modelo de orden mítico, la partida del héroe de su comunidad originaria y el viaje a la búsqueda de un objeto deseado, la madurez, en este caso, y la superación de pruebas y el retorno al mundo primero para poder integrarse, trayendo muestras *mágicas* que van a suponer un bien y un cambio en su sociedad. Este es, a grandes ragos, el modelo abstracto que Roa, no obstante, reforma en la organización concreta del relato, al privilegiar una fase que actúa de punto predominante y que se encuentra próxima al final del paradigma, el retorno, hecho que viene confirmado por el título mismo del cuento. Hay desde el comienzo una situación de inminencia que actúa estructuralmente. Por lo primero forma parte de los recursos del *plot* propios del cuento, por lo segundo se subraya la imposibilidad de un regreso en el que el héroe había creído (y que el paradigma heredado considera posible). Por otra parte, esta selección permite por momentos la perspectiva personal sobre lo acontecido: hechos o ideas muy importantes están expuestos desde el enfoque de Lacú y en una situación vital y temporal determinada.

Lacú no abandona su mundo familiar, comunidad originaria, como resultado de motivos de rechazo, sino como consecuencia de una necesidad personal. El entorno social

le impide alcanzar su madurez y Lacú obedece a una norma implícita, con la intención de volver, una vez transformado. Para él su mundo sigue siendo valioso, mantiene una lealtad y una referencia de identidad con él. El llamado del personaje es una respuesta individual a la exigencia de ser provechoso a los suyos. En resumen, el héroe acepta el valor básico de lo mejor de su comunidad. Su impulso está apoyado por un auxiliar ambivalente que es el sable de su hermano Pedro. El brillo del arma es un objeto mágico que desencadena la acción de Lacú como proceso individualizador. Correlativamente su importancia queda corroborada en el clímax, cuando es partido en el momento previo al fusilamiento de Pedro, rompiendo a la vez, simbólicamente, los ideales de Lacú y aquel ejemplo que quiso igualar.

La segunda fase del modelo mítico lo constituyen las pruebas del viaje que recogen sus experiencias en el Chaco y en los obrajes del alto Paraná. Su actividad posee una finalidad de consecución de un objeto. Es un héroe buscador que reacciona y actúa. Dentro de las pruebas están los consabidos peligros y los encuentros como el del comisario del barco brasileño, cuya descripción significativamente cuenta con: ojos inyectados en sangre, silencioso, deforme y de rasgos bestiales, es representante del mundo amenazante y de degradación en el que Lacú tiene que residir. El momento álgido de esta etapa es el descenso a los infiernos evocado en la vorágine del Chaco, «ese inmenso caldero de tierra en que el tanino hervía lentamente con los hombres».

El retorno señala la tercera etapa. El objetivo es integrarse a la sociedad, una vez que vuelve con un saber aprendido en la experiencia de la realidad, no en libros, y también una convicción: la de no perder la confianza en los hombres —que ya vimos actuaba como *leit motiv* en el relato—. Este es el saber que trae el héroe que está en consonancia con otros mantenidos en su familia. Su importancia tal vez radica más que en lo nuevo como aportación, en la identificación con los ideales de la tradición familiar, por tanto es más su conexión con algo ya preexistente, idea de continuidad, que se redescubre y afirma. En este sentido Lacú no es el héroe que trae aires nuevos a una comunidad estancada o nuevas fuerzas a otras primitivas, aunque el deseo de renovación en el futuro está presente, sino que sus pruebas y su aprendizaje le permiten participar en unos valores permanentes que, sin embargo, no son los dominantes u oficiales.

Durante el retorno, los signos de una oposición o de una fuerza adversa —la de los dioses— cuya naturaleza es aquí la maldad de los hombres, de la que él sabe que es el principio opuesto radical a su proyecto e ideal de solidaridad, se van manifestando. Los maquinistas le roban uno de los objetos gratificadores, el billete que traía para su madre, privación que forma parte de la serie de signos inversos, de carencia y premonitorios. En el barco el joven tiene que realizar un trabajo agotador, pasa hambre, sufre los golpes de la tripulación, y es donde surge el símbolo del horno y del fuego, como repetición del castigo que padecen las víctimas de la Tierra y del destino que se abate sobre Lacú.

La llegada al origen, a Asunción o, más particularmente, al barrio y a la casa materna, presentan aspectos amenazantes. Lacú ha cruzado las lindes de la noche y el día, es el temprano amanecer. El soldado que se les enfrenta delante de la casa familiar es un guardián del umbral del reino del mal —contrariamente a lo esperable, pues debería ser del bien— que desnaturaliza la realidad. La casa y la ciudad presentan signos del fuego. Además, el alba, invertida en su significación, está «manchada» y «envenenada». Convencionalmente, el paso de las sombras a la luz tiene un significado vital y no degradativo o desgraciado. Por esta inversión de los significados míticos convencionales Lacú no encuentra los signos propios del mundo del que partió, sino del reino del mal, contra el que siempre ha querido afirmarse, pero dado que «está en todas partes», ha llegado también a su hogar. El joven ha superado las determinaciones del Chaco para encontrárselo en su origen. A partir de esta situación se inicia un corto, rápido e intenso viaje a través de un mundo de silencio, mortuorio, marcado por la atmósfera premonitoria, el aire envolvente, la soledad y ausencia de signos de actividad. La simbología y los motivos establecidos del relato mítico están en relación al desenlace infausto y a la tragedia del héroe. A pesar de haber cumplido con los requisitos del héroe de aprendizaje, como en otras narraciones modernas, Lacú no puede reintegrarse a su comunidad de origen.

La historia de este cuento posee una semejanza evidente con una formulación clásica de la tragedia. Un individuo se levanta contra la ley de la *Ciudad* y es castigado con la muerte ignominiosa. Su hermano padece este acontecimiento y reacciona desarrollando un proceso de oposición, con un final específico. Teniendo presente las determinaciones del género cuentístico, lo más llamativo, en lo que el cuento se aparta más, es el punto donde Roa sitúa el desenlce y la naturaleza de éste, ya que no hay proceso de acción que continúe a la ejecución del hermano. En el mismo instante final confluyen su muerte y destrucción de Lacú. No obstante, que no haya proceso no quiere decir que no haya una interpretación de la situación posterior y de una solución ética y política nacida de esa tragedia. En realidad, aquí está la causa del personaje paralelo, del nuevo *hermano*, Sevo'í. Roa ha preferido contar con el impacto final de una fuerza muy intensa como solución ideal para un cuento de impresión última. Por ello, pensando en ese efecto, ha decidido construir el cuento como rememoración y como tiempo inmediatamente anterior al acontecimiento. Más que una continuación del acto trágico es lo inmediato anterior, concentrándose no en el héroe rebelde, sino en su hermano. De querer plantear la acción como posterior a la ejecución, sería una obra completamente diferente. De la manera como se realizó, Roa cuenta con la catarsis del desenlace en el que se producen dos soluciones, la de Lacú y la de Sevo'í.

Según el planteamiento heredado, la tragedia[1], desde un punto de vista ético, se manifiesta en dos posturas opuestas: la representada por el poder, acuciado por la rebelión, es la actitud ética del super-yo. Significa la ley como no-ley, la maldad en el relato, presente en todos los personajes adversos, y la de la rebelión en Pedro (que

[1] *Para los cuatro conceptos de la ética seguimos a Alain Badiou,* Théorie du sujet, *París, Seuil, 1982.*

se da manifiestamente y es causa del desenlace, pero no tratada en la acción) y en Lacú, más implícitamente, en razón de sus ideales. No obstante, donde se resuelve el conflicto ético es en el instante en que todos confrontan la tragedia. ¿Cuál es la solución ética de Lacú? El interés del autor en caracterizarlo por la bondad y por la ingenuidad, como demuestra su tardía adquisición de conciencia de lo que está pasando. Está en función de la creación de un conflicto y efecto trágico que opone pureza y bondad como rasgos pasivos a la maldad. La ley supera a su oponente neutralizándolo, destruyendo las virtudes propias del pueblo como representante de lo mejor del género humano. Ante el acontecimiento del cuento, la pérdida de Pedro, Lacú no tendrá capacidad para responder con una transformación de sujeto, ni con el coraje ni con la angustia. Es un ser inerme, destruido. ¿Cuál, si no, debe ser la continuación lógica de ese joven destrozado que corre hacia el Bajo? El castigo que se reproduce en todos los personajes y que parece hacer concluir el cuento en una desesperanzada protesta en que se *enseñaría* por la injusticia y lo inhumano, nos lleva a un planteamiento repetido de los relatos de denuncia y testimoniales (novela social, indigenista, etc.).

Si planteamos que Lacú es anulado por el peso del super-yo, de la acción de la ley como no-ley, de modo tal que no hay una transformación de sujeto, en este punto es donde hay que explicar la intervención de Sevo'í. Dotado de las mismas características de bondad y pureza que son atributos para Roa del ser humano ideal, se diferencia de Lacú por la constante progresión en la comprensión de los hechos (descubre el robo del billete por los fogoneros, con su significativa pregunta: ¿Por qué... por qué?; entiende los signos de destrucción de la casa y de Asunción y anticipa lo que ocurre en el Bajo) y que ha de culminar en una transformación de sujeto entre el significante del pasado y del futuro que precisamente la situación trágica ocasiona. Sevo'í, como otro *hermano*, realiza la respuesta en la situación de la tregedia. Por su transformación en la angustia, Sevo'í asegura la *transmisión* al futuro de los ideales de solidaridad y pureza: «Sólo Sevo'í permanece tranquilo sobre los yuyos, con los ajos abiertos, inmóvil y apacible, como si flotara fuera del mundo. (...) Tiene los puños cerrados sobre la tosca rojiza. Y su actitud es como si recordara.» La cadena de opresión ejercida por la injusticia se da como fenómeno sin interrupción. De hecho, Sevo'í también muere con la misma descarga de los rifles que acaba con los otros dos jóvenes. Un mismo acontecimiento afecta inmediatamente a los tres héroes. Sevo'í es quien recoge el legado de heroísmo, él supera el hundimiento de Lacú. Aquél es quien permite comprender con su *recuerdo* que esa tragedia tendrá trascendencia. En el recuerdo hay que ver no sólo la invariante de protesta y justicia, sino la recuperación de una pureza y bondad originarias, por ello lo trágico vivido desde la angustia imprime un giro hacia el pasado, hacia unos *principios*. El futuro no se concibe a partir de una interrupción, sino como continuidad de una muy exclusiva realidad diferente. El peso del concepto de continuidad, como acumulación, el predominio de la conexión sobre la ruptura también llevan a Roa a plantear la perduración en la con-

ciencia de una justicia futura. Hay una presunción absoluta de la necesidad de que la historia hará justicia algún día. Una determinada concepción del proceso histórico presta aquí sus categorías interpretativas. (La idea de continuidad a la hora de definir la constitución de la lucha popular es decisiva. Basta fijarse en la herencia de dignidad y heroísmo que va del padre a Pedro, a Lacú mismo, y que se continúa en el nuevo *hermano* Sevo'í y que éste transmite.) El acto de conciencia de Sevo'í es también un acto de memoria, puesto que repite otros anteriores, recoge la invariante de pureza original y la sitúa en el seno de un determinado concepto de proceso histórico. De este modo, el futuro al que apunta con su gesto final en el desenlace es por lo mismo un acto de recuerdo: recordar es establecer la continuidad de proceso, es *explicar* el proceso como progresión lineal hacia un objetivo de resolución de los sufrimientos.

En el instante final se produce un vuelco, el personaje poderoso, dotado de una experiencia y protector, cae abrumado por un horror inimaginable, es sustituido por el débil, que es el encargado de transmitir el legado humanitario y la confianza en el porvenir. Es decir, el elemento secundario se vuelve el principal, existe una dialéctica en el seno de la virtud y de lo popular. Pero además hay la alusión a que lo cualitativo se da en un lugar impredecible el papel último de Sevo'í. Resurge en esto una confianza en los múltiples recursos de la heterogeneidad de la virtud. De la lógica impredecible se extrae un optimismo serio, la injusticia no llega a ahogar la esperanza o los ideales. En esto lo que resulta sugerente, en un borde mínimo, sobre lo casi impensable, en un hilo finísimo, pero de dureza imprevista, la solidaridad y los ideales perduran y se transmiten en el acto individual que de un modo imposible de calcular se realiza. El ser de estos ideales es pervivir en los límites, en lo inapreciable, lo débil se ha vuelto fuerte.

Aquí es donde Roa busca superar el modelo de relato comprometido, haciendo que la condición del héroe popular sea más compleja, a partir de una noción de división interna y dialéctica entre sus términos. El nudo de la cuestión está en la superación o no de la adversidad o maldad y para el autor esto no se puede formular de manera homogénea —héroe positivo—, sino por un procedimiento que dé cuenta de los procesos internos, en que la idea de proceso o de conjunto implican las de vuelco de las plazas o de la escisión. En otras palabras, dialectizar el proceso emergente. De este modo, si bien lo trágico parece ser la condición de lo humano-popular, Roa aporta una primera aproximación interpretativa para desbordar la simplificación y el *impasse* del texto de denuncia. Significativamente, la maldad está simbolizada e interpretada de manera más monolítica y unificada. La repetición, la homogeneidad hablan de la maldad como idéntica a sí misma: las deidades que recurrentemente surgen, como se dice en «El prisionero»: «Era el rito cíclico de la sangre. Las carnívoras divinidades aborígenes habían vuelto a mostrar entre el follaje sus ojos incendiarios; los hombres se reflejaban en ellos como sombras de un viejo sueño elemental. Y las verdes quijadas de pieda trituraban esas sombras huyentes.» El impulso emergente, por el contra-

rio, parece estar constituido por un término interno de destrucción y otro de continuidad. Es un proceso de muerte y relevo, de herencia y transmisión.

En «El prisionero» volvemos a encontrar un conjunto de componentes y una acción estructurada de manera muy similar a la de «Regreso». Una circunstancia de represión política, un héroe juvenil en una inminencia de madurez, un hermano que es vital para el joven, y cuya muerte en el desenlace causa la propia, y un término de perduración del ideal, los objetos del rancho (Sevo'í en «Regreso»). La acción distribuye sus funciones en la dirección de un clímax trágico que se constituye nuevamente en el descubrimiento de la muerte del hermano. Dos líneas se engarzan, la de los hechos del presente y la de los recuerdos e ilusiones del joven que han de confluir en el desenlace brutal. Indicios van jalonando la progresión de la acción, en especial las intermitentes evocaciones respecto al destino de Víctor. En este esquema cobra mayor importancia la función del sueño, también presente en Sevo'í, indicativo de una mayor ingenuidad y, al mismo tiempo, intensificador de las premoniciones y de la tragedia final. Lo que se encuentra en este cuento es una mayor concentración de los componentes, no tanto en la extensión temporal y espacial —el contraste entre el plazo de una noche-amanecer, y el de los recuerdos—, como en los personajes y en el ritmo. Una misma elipsis se da en el desenlace, más marcada en «El prisionero».

Pero es evidente que Roa ha recombinado esos materiales tan similares. Ha querido acentuar la ingenuidad de Hugo, por lo que ha trasladado algunos rasgos de Sevo'í y a éste lo hace desaparecer. Además, carece de la experiencia que Lacú poseía. Lo que estos personajes comparten una vez más es la pureza y la ingenuidad, que se expresa en su inmunidad o rechazo a admitir la degradación o la crueldad. Su paradigma de atributos se completa con la ilusión y la actitud ideológica y ética guiadas por valores universales, entre los que destaca la solidaridad.

Del mismo modo, lo que define a Hugo es el futuro y el recuerdo, el pasado familiar. De manera más acentuada en este héroe por la acción del sueño que parece no vivir en el presente o que no pertenece a la realidad bélica. Como dice el narrador, es un «verdadero intruso». Por un instante vive incólume en sus proyectos y afirmándose en los recuerdos del hermano, del que depende más. Dada su ajenidad a lo que le rodea, por su pasividad, su actuación carece de importancia, hasta que el desenlace revela la realidad irreversible. En comparación a Lacú, Hugo es menos experimentado —«(era) una yema lánguida alimentada de libros y de colegio»—, está más lejos de la madurez. De hecho, se encuentra en medio de un proceso de absorción de ideas que necesitará de la ayuda de Víctor. Precisamente, el no darse cuenta, representativo de su ingenuidad, circunstancia creadora de una tensión específica, es un recurso funcional decisivo también en «El prisionero». Correspondiendo a la formulación más intensificada de este cuento, es el propio hermano el que actúa de colaborador inconsciente de la maldad, que aquí tiene una configuración directa en la figura del teniente Peralta, simétrico a los fogoneros o a los soldados de «Regreso». De modo que Hugo no opone una lucha contra el adversario común, sino que se convierte implícitamente

en su aliado. Una vez más, de manera bien clara, en los héroes juveniles Roa establece un signo trágico en el que la ingenuidad y pureza se oponen a la crueldad de la ley. No hay tiempo o posibilidad para desarrollar un proceso posterior a la efectuación de la tragedia. Por otra parte, si en el nivel de los hechos objetivos Hugo tiende a ser pasivo, aunque su conducta tenga consecuencias dramáticas, en el de sus intenciones es un transgresor implícito de la ley —sus simpatías están con los montoneros— en tanto que en el nivel explícito es un colaborador del agresor, de la ley. Entre comportamiento y pensamiento, Hugo se divide. La acción se va a mover entre cumplir la orden de vigilar y no hacerlo, entre vigilia y sueño. La conciencia alerta, la verdadera vigilia es la ausente. El mandato sustituye a una y destruye al otro. Lo que en la acción explícita es cumplimiento de la orden, en la implícita es agresión contra su propio ser. Al entregarse al sueño, a lo que le es más propio que la realidad que lo circunda, está causando su propia destrucción. Hugo entierra a su hermano soñando en él.

A juzgar por el resultado trágico parece que el autor propone una situación sin salida entre los dos principios antitéticos de maldad y pureza. La historia repite aparentemente un modelo disimétrico en el que las aspiraciones nobles y populares sucumben. La finalidad del cuento estaría en generar una rectificación por la injusticia en la conciencia, aunque al precio de un reconocimiento factual de lo inevitable del resultado en el presente. Al fin y al cabo lo trágico tiende a implicar una idea de muerte y de imposibilidad de desbordar la confrontación con el super-yo.

No obstante, esta posibilidad interpretativa debe matizarse a partir de la significación que tienen en este sentido el rancho y los objetos. La función desbordadora de la limitación represiva no se sitúa en el desenlace y corre a cargo de los objetos dotados de valores ideales. La pervivencia del pasado o de la vida anterior queda grabada y se transmite por medio de los elementos más imperceptibles y sin importancia. Es de nuevo el esquema de la transmisión como proceso que da sentido a los sufrimientos y a los valores imperecederos.

Por su parte, el desenlace también practica la elusión, ya que el descubrimiento efectivo se sustrae del relato, teniendo sólo el resultado de la muerte y locura de Hugo. La tragedia de los dos hermanos se cierra sin un más allá, si no fuera por los objetos que pertenecen al otro lenguaje, el que también se podía leer en el cuerpo de Lacú. Por tanto, la transmisión de los valores parece encarnarse en un nivel mucho más profundo en lo material. Si los ideales y virtudes parecen estar engranados en una consistencia natural, su existencia parece también perdurar por medios que no son los intelectuales o racionales exclusivamente. La extensa descripción e interpretación del rancho resulta muy explícita respecto a este significado fundamental.

Luis Martul Tobío

Premio Iberoamericano Bartolomé de Las Casas

La Secretaría de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica, con la Agencia Española de Cooperación Internacional y el Instituto de Cooperación Iberoamericana, en el marco de las acciones preparatorias para la conmemoración del Quinto Centenario, instituye, con carácter anual, el PREMIO IBEROAMERICANO BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, de acuerdo con las siguientes

BASES

1 **El Premio** se otorgará para distinguir a aquellas personas o instituciones que hayan destacado en la defensa del entendimiento y concordia con los pueblos indígenas de Iberoamérica, en la protección de sus derechos y el respeto de sus valores, en armonía con el espíritu que anima la conmemoración del Quinto Centenario.

2 **Podrá** ser candidato al premio cualquier persona o institución, del ámbito iberoamericano, propuesta de acuerdo con estas bases.

3 **Podrán** proponer candidatos al Premio las Universidades, Academias, Organizaciones no Gubernamentales e Instituciones de España e Iberoamérica vinculadas al mundo indígena. También podrán proponer candidatos cada uno de los miembros del Jurado.
Las propuestas, convenientemente documentadas, deberán remitirse al Instituto de Cooperación Iberoamericana, antes del 15 de agosto de 1991, haciendo constar en el sobre la mención PREMIO BARTOLOMÉ DE LAS CASAS.

4 **El Jurado** estará formado por los siguientes miembros:

- El Secretario de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica.
- El Presidente de la Agencia Española de Cooperación Internacional.
- El Director General del Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Seis personalidades, españolas e iberoamericanas, con especial y significada sensibilidad hacia el mundo indígnea.
- El ganador del Premio en la convocatoria anterior.

5 **Presidirá** el Jurado el Secretario de Estado para la Cooperación Internacional y para Iberoamérica, que tendrá voto de calidad y designará a un Secretario, sin voto.

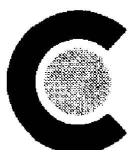
6 **El Premio** podrá declararse desierto, en cuyo caso su dotación no podrá ser acumulable. No podrá concederse a título póstumo.
El fallo del Jurado será inapelable.

7 **El Premio** consistirá en una dotación, en metálico, de cinco millones de pesetas, y una medalla de la efigie de Bartolomé de las Casas.

8 **La entrega** del premio se realizará el 11 de noviembre de 1991, aniversario del nacimiento de Bartolomé de Las Casas, en un acto que se celebrará en Madrid y que consistirá en una intervención por parte del premiado sobre un tema de su especialidad, al que seguirá la entrega de la medalla.

9 **Tanto** la actuación del Jurado como todos los demás aspectos de procedimiento se regirán por un Reglamento interno, elaborado y aprobado por el ICI a estos efectos.

Avda. Reyes Católicos, 4 • 28040 Madrid • Teléfono: 583 81 00


AGENCIA ESPAÑOLA
DE COOPERACION
INTERNACIONAL



QUINTO CENTENARIO

HIJO DE HOMBRE



Roa Bastos con sus hermanas Emilia y Rosa Victoria y su padre Lucio Rosa. Asunción. 1928

El realismo impresionista de *Hijo de hombre*

1. Reflexiones sobre el realismo

El realismo artístico es a un tiempo una cuestión estética, ontológica y gnoseológica-epistemológica. Desde el punto de vista estético, es un a opción que implica una solución retórica, o sea, metodológica: optar por la *realidad* como objeto del objeto artístico y hallar el modo de reproducirla o de dar la ilusión de reproducirla. Ella presupone de un lado la determinación previa de qué es lo real, de aquello a lo que se atribuye la especificidad del ser o del existir (res-cosa); del otro, la posibilidad de la cosa de ser aprehendida, y la capacidad del arte de tratarla como objeto de contemplación estética y, ficcionalmente, de reproducirla. Dado que el pensamiento occidental ha abordado estas cuestiones de muy diferentes maneras, el realismo es un concepto variable que se ha ido acomodando a los distintos planteos y respuestas propuestos por la filosofía, la retórica y la estética a través de los tiempos.

Digamos, de entrada, que si el arte realista es el que se propone reproducir aquello de lo que predicamos su existencia mediante proposiciones basadas en la percepción a nivel de la común experiencia y de la ciencia, el arte medieval es también realista en cuanto «copia» o transcribe aquello a lo que la época atribuye la categoría del ser y del existir: los universales o ideas. A medida que se va produciendo la conocida secularización en la vida humana, la realidad reconocida como tal es lo particular y empírico, quedando relegados los universales a una especie de superestructura platónica a la que se acude ocasionalmente para dar cuenta (trascendente) de lo real contingente. Las verdades de la religión, en cuanto objeto/tema del arte que las reproduce, son tan reales como las hazañas del Cid, los sentimientos de Garcilaso o la sórdida realidad de la picaresca. El barroco, por lo demás, ha intuido ya la existencia de una realidad psíquica que hoy calificamos de inconsciente tan real como lo real, y al final no sabemos si el *Quijote* es realista por la realidad del mundo exterior

con que topa el caballero o por la no menos real proyección paranoica de su realidad interior sobre el mundo supuestamente objetivo, captado por los sentidos.

Como el arte, salvo raras excepciones, no se propone ser una forma de conocimiento (y en tal caso lo es *además* y simultáneamente), sino constituir un objeto autónomo de naturaleza eidética con unos valores estéticos intrínsecos y exclusivos, la cuestión de la realidad/verdad es exterior a su propia esencia (es un asunto temático), mientras que no lo es la verosimilitud o el *parecer* verdadero, que es un problema retórico. Para que el destinatario acepte lo real representado como verdadero, es preciso que se establezca una convención o pacto entre el lector y el texto. Lo representado debe encajar de algún modo en el esquema mental de la realidad que posee el público, que es lo que Genette llama *ideología*, eso es, su visión del mundo y su sistema de valores. Como en Occidente, a partir por lo menos del Renacimiento, el consumidor de arte es ese ser individualista y racionalista que llamamos burgués, se impone como exigencia del arte la representación «racional» de la realidad material-empírica, emplazada en el tiempo y en el espacio euclidianos, según el esquema de la realidad que ofrece la ciencia o la propia experiencia, incluidos el pensamiento y el sentimiento. Para dicho destinatario, lo irreal no es lo subjetivo —pues nada impide tratar los sentimientos o las ideas objetivamente o desde dentro del objeto artístico— sino aquello que es falso o mentiroso: lo fabuloso en el sentido etimológico del término, lo no percibido como existente. El arte irrealista es, pues, el que reproduce lo no reconocido como real, por lo común con fines evasivos de la realidad misma. El área de lo verosímil o lo probable se amplia, o se restringe, conforme se van incorporando, o eliminando, sectores de la realidad en/del ámbito de lo conocido. Cuando el escritor realista teme que lo que está diciendo, aún siendo real y posible, no es conocido por el lector, lo cual malograría la *motivación implícita* (Genette) en que se basa toda ilusión de realismo, le informa sobre la realidad con explicaciones «racionales» como las que utiliza Balzac: «Il est nécessaire pour l'intelligence de cette histoire.../ ceci veut une explication», etc. Con ello se incorporan nuevas parcelas de realidad supuestamente objetiva en el esquema mental de la realidad del lector. Si Cervantes hubiera explicado que la proyección es una realidad psíquica, la locura del Quijote hubiera resultado tan real como la venta, y el lector habría perdido la conciencia y la satisfacción de saberse colocado en la cordura y contemplar la locura como algo sustancialmente ajeno. La continua modificación del esquema mental de la realidad a través de los tiempos es la que en última instancia consiente la pluralidad de lecturas de un mismo objeto artístico en distintos momentos de la historia.

Todas las veces que en el arte de Occidente se produce el momento clásico, o neoclásico, la prescripción de la reproducción de la realidad empírica según la estructura espacial mencionada, y de las unidades, se refiere al medio o *modo* de crear la ilusión de realidad de unos universales intemporales: de la realidad/verdad estática de las ideas. Parece difícil ofrecerlas al público como cosa existente si no es mediatizándolas con la realidad empírica, es decir, situándolas en las condiciones espacio-temporales

de que aquéllas han sido sustraídas. Aquí el método de la verosimilitud exige menos la transcripción de los detalles como ilusión de transparencia y posesión de la sustancia, que la reproducción de una *visión* como reflejo objetivo del *modo como* se ofrece la realidad al espectador, según el esquema de unidad espacial y temporal que forma parte de su experiencia: no basta la reproducción de lo real, sino evitar la simultaneidad o la fragmentación. No parece, pues, que el arte clásico, con respecto a los movimientos de signo contrario con los que suele alternarse, represente el momento de la *armonía* frente a la *mímesis* aristotélica, sino más bien la utilización de métodos distintos para obtener con la mayor eficacia posible la ilusión mimética *en* el objeto artístico (que es siempre *mímesis* y *armonía),* de una realidad que, esa sí, es distinta en cada momento histórico. No por casualidad, el arte llamado genéricamente clásico es el que suele tener más aceptación entre el público, y el que ha suscitado mayor número de equívocos en la tan denostada confusión entre arte y realidad (recuérdese la *deshumanización del arte* de Ortega).

Cuando a mediados del siglo pasado, surge lo que históricamente es denominado *realismo,* es para reivindicar el derecho a convertir en objeto de contemplación artística (en tema) la realidad exterior, o sea, aquella parcela de realidad cuyo conocimiento están aportando las ciencias fisiológica, histórica y sociológica: la realidad social *actual,* el individuo inserto naturalmente e históricamente en el medio ambiente, según un mecanismo de interacciones que pone de manifiesto el saber de la época. En este sentido, el realismo es una reacción y alternativa de tipo temático al arte romántico, que se había ocupado de *la realidad* interior y profunda del individuo también en relación con la Historia, en detrimento de una historia concebida como contexto social y dinamismo de clases. Como suele ocurrir en estos casos, el realismo posee la convicción de que esa nueva realidad es la realidad *tout court* o la única que merece ser objeto de contemplación artística, desechando la parcela de realidad que el romanticismo atrapara antes en su red artística. Sin embargo y como es sabido, el realismo se opuso sobre todo al amaneramiento y a la vacuidad de cierto romanticismo epigonal que agasajaba la vacuidad y el mal gusto de las clases consumidoras de arte. Sólo en este sentido se propone como alternativa propiamente estética.

El naturalismo subsiguiente no se aparta en lo fundamental de esta línea, como lo demuestra el hecho de que en el momento no se percibieran las diferencias, que han relevado tan sólo los observadores de la modernidad. Los dos movimientos no se distinguen por la pretensión de reproducir la realidad, que es común a ambos, sino en la forma de conseguirlo. El naturalismo, respecto al realismo genéricamente considerado, restringe el campo de lo real limitándolo a lo sociológico visto en clave evolucionista, de acuerdo una vez más con la realidad que pone al descubierto la nueva ciencia (Darwin, Comte, Spencer), excluyendo aquellos residuos de trascendencia («el naturalismo es la exclusión de Dios», afirma Strindberg) que los modernos han barrido definitivamente del espacio real de los hombres. Todo lo demás se refiere a la retórica, a un *modo* que pretende imponerse como el método por antonomasia,

como ocurrió otrora con las unidades, y al desprecio de que hoy es objeto como resultado de la evaluación de sus logros.

Si las unidades son el truco para reproducir *la visión* tal como se supone es experimentada por el lector, dando tácitamente por supuesto que dicha visión es posesión del objeto, el realismo considera oportuno dar la ilusión de la transparencia, de la aprehensión *directa* de la realidad. Para conseguir que el objeto artístico donde se produce la representación sea como si no existiera, se han encontrado soluciones que no son en absoluto incompatibles entre sí, aunque cada una trate de imponerse prescriptivamente como el método por excelencia. La más clamorosa es la famosa desaparición del autor (pasear el espejo), pese a que la presencia insistente del autor en la obra de Balzac (el autor que lleva el espejo) no parece haber sido un obstáculo para que la obra se haya aceptado como reflejo «objetivo» de la realidad.

Tanto la convención retórica del espejo como la de las *tranches de vie* que suele adscribirse al naturalismo, parten del presupuesto de que no sólo es posible dar la impresión de reproducir fielmente la realidad con la palabra u otro sistema semiótico, sino que existe una realidad objetiva independientemente del sujeto que la contempla, y que el ojo humano, o los sentidos, es una lente que nos devuelve intacta la imagen de lo real contingente. Cosa que, de hecho, nunca se ha puesto seriamente en tela de juicio. Aún en el Barroco, en que se hace patente cierta duda metódica y se subraya el subjetivismo relativista de la época mediante, por ejemplo, el perspectivismo de Cervantes o el ilusionismo de las *quadratture,* la sustancialidad de lo real y la posibilidad efectiva de aprehenderlo no parece ponerse en duda, si el propio Auerbach puede afirmar que el *Quijote* es el triunfo desenfadado de la realidad y si, mirándolo bien, la insistencia en la inesencialidad o inexistencia de lo real proviene de aquellos sectores que tienen todo el interés en ofrecer como auténtica realidad alternativa la trascendencia propuesta por la religión; lo que demuestra que el sentido de la realidad estaba bien enraizado en el ánimo del público. El naturalismo va más lejos que el realismo en cuanto su truco retórico consiste no sólo en hacer pasar el texto por espejo, sino también por instrumento científico (lente o microscopio), que al tiempo que registra fenómenos, descubre y pone de manifiesto las leyes universales de la naturaleza. Que al lector moderno el resultado de este experimento aparezca como descripción epidérmica, acartonada y sustancialmente falsa de la realidad, no quita nada a la intención del intento: demuestra sólo la ineficacia del método.

Cuando Baudelaire, refiriéndose a Champfleury, el teorizador de la estética realista, dice que su «binocle» es «plus poétique qu'il ne le croît lui-même», y que el universo es una especie de pasto que la imaginación digiere y transforma, ilumina de una vez el cambio profundo que se está verificando en la conciencia de Occidente en el triple ámbito de lo ontológico, lo epistemológico y lo estético.

En el plano estético, el Arte define ruidosamente su propio ser, dando fundamento teórico a la esencialidad que le es propia: el ser visión estética de la realidad objetiva, que es todo lo existente, incluido el sujeto, colocado como objeto fuera de sí. El arte

se define como extrinsecación formal, atemporal y ahistórica de una visión estética de la realidad, enraizada en la historia. El arte toma las distancias de la realidad (*lo deshumano* y *lo humano*, según la conocida teorización orteguiana), no para negarla, sino para acotar las respectivas áreas de competencia. En todo caso, el arte contemporáneo no ha aspirado a reproducir lo exterior de tal modo que parezca que lo artístico, o lo artificioso, no existe, o que el signo se confunda con el referente, sino más bien subrayando lo ficcional, lo estructural, lo semiótico, o sea lo propiamente artístico, insistiendo en su autonomía y en la referencialidad interna del propio objeto.

Por otro lado, la época contemporánea ha ido incorporando nuevas parcelas a la realidad, sobre todo en virtud de la física y del psicoanálisis. Lo que antes pertenecía a lo fabuloso (falso en cuanto no susceptible de explicación racional) adquiere la consistencia de *realidad* psíquica: de substrato real subyacente al individuo y a la sociedad con respecto al cual el comportamiento humano y los acontecimientos históricos son como síntomas e indicios, fragmentos inconexos de una totalidad compacta y coherente que es posible abordar científicamente. En consecuencia, no cabe decir, por ejemplo, que el denominado *stream of consciousness*, o el surrealismo, sean, como se sostiene con frecuencia, un retorno a lo subjetivo y a lo simbólico (Wellek), a menos que reductivamente demos sólo categoría de real a lo empírico y a lo social, según un esquema mental que el hombre contemporáneo ha superado ampliamente.

La modificación que han sufrido los conceptos de tiempo y de espacio como consecuencia de las teorías de la relatividad y del continuo tetradimensional, el concepto de memoria y percepción bergsoniano, las reflexiones sobre el lenguaje y la escritura, que han enfatizado la arbitrariedad del signo (lingüístico y, por extensión, literario) y la conciencia de desintegración del signo mismo, han modificado de raíz el concepto de *una realidad* sujeta a una sola ley y, en consecuencia, el esquema mental de la misma del lector hodierno han minado las bases epistemológicas de la percepción natural y de la identidad personal que parecían garantizar la posesión mental del objeto, y han favorecido la pluralidad relativista que es propia del pensamiento y de la cultura contemporáneos.

La concepción materialista de la historia propuesta por el pensamiento marxista y la conciencia histórico-social del intelectual y del artista, insertos en un mundo dominado por la lucha de clases, la guerra y los totalitarismos de uno u otro signo, han puesto asimismo de manifiesto la injusticia de un sistema basado en «la explotación del hombre por el hombre» y han favorecido la comprensión del arte con los hombres y la sociedad entera como imperativo ético del operar artístico. Bajo esta presión exterior, el arte de nuestro tiempo halla en el filón del realismo social especialmente decimonónico, la fórmula más adecuada para representar su nueva concepción de la historia y, trascendiendo el objeto artístico, para establecer un «denominador común entre el escritor y la sociedad como inicio de un nueva relación entre ambos términos» (Calvino). Más allá de la adhesión o participación emocional y afec-

tiva a los «problemas y sufrimientos del pueblo» (Lukács), exigidos al artista por cierto realismo de la más estricta ortodoxia marxista, y de la prescripción impuesta al arte de trascender asimismo como testimonio crítico y denuncia y como complemento de la acción política de los hombres, este realismo social o neorrealismo artístico acota su propio ámbito de lo real como objeto de contemplación artística: «la casualidad compleja de las realidades sociales» (Brecht), el «hombre total» (Lukács) entendido como interacción del hombre y la Historia, como vinculación global del individuo con el destino de la especie y la evolución de la Humanidad. Aún asumiendo el principio de la irrelidad del arte, el realismo contemporáneo pone como objeto de contemplación estética, más que la realidad histórica, una especie de trascendencia inmanente de la Historia y, retóricamente, propone o repropone el recurso de la *tipicidad* (Lukács) como medio o modo para dar la ilusión de transcribir la síntesis orgánica de lo individual y lo genérico, que constituye el substrato profundo del devenir histórico.

El valor social otorgado al arte parece ser la única certeza que se divisa en el vasto y heterogéneo panorama del arte contemporáneo, y el tono mesiánico y aún perentorio de quienes en el realismo han encontrado la fórmula, contrasta con el estado de incertidumbre, inestabilidad y desazón que prevalece en el pensamiento del presente siglo. Por lo demás, el arte contemporáneo, aún reafirmando su sola *realidad artística*, se asoma al objeto exterior consciente de que la aprehensión de la realidad es tal vez una quimera, y descubre que lo que llamamos *objetivo* tiene que ver tanto con el *objeto* como con lo *óptico*, y que el ojo no es una cámara hueca que refleja impasible la imagen, sino un espejo de múltiples facetas, una adición de lentes, como el ojo compuesto de algunos insectos, de graduación variable, donde se espeja una realidad que por vez primera se sustrae a las leyes de Euclides y cuya «reproducción» final lleva la huella indeleble del ojo/objetivo que la contempla.

El arte contemporáneo corre tras la realidad con el intento de atraparla con un sistema retórico que se ha modificado en consonancia con las transformaciones de la realidad hodierna. Su nuevo método mimético sirve para *dar la ilusión* de reproducir no sólo esa realidad regida por leyes inéditas, sino también las formas de aprehenderla, subjetivas, parciales y fragmentarias de un lado, y estético-ficcionales del otro; o tal vez la imposibilidad misma de conocerla y reproducirla.

1. Miguel Vera y la Historia: oralidad y escritura*

¿Quién escribe el texto en que se constituye el relato de *Hijo de hombre?* La cuestión ha sido repetidamente planteada a partir del punto de vista narrativo, reducido a sus mínimos términos: la utilización de la primera o tercera persona. Ello ha llevado a la conocida tesis de los dos autores (impersonal/personal-Vera) de los capítulos pares e impares, aduciéndose, entre otras muchas razones, que Miguel Vera cuenta

* *Las citas se hacen de la edición de* Hijo de hombre, *Madrid, Alfaguara, 1969.*

cosas que no ha vivido en primera persona y que por tanto no puede ser él el autor de dichos episodios.

Aparte de que ha sido ya puesto de relieve que no es el uso de la primera o tercera persona lo que da necesariamente carácter de objetividad o imparcialidad al relato, y de que es evidente que *Hijo de hombre* se ofrece como todo menos como *cosa objetiva,* se ha prestado escasa atención a las páginas finales del libro, donde se nos dice que el texto que va a entregarse a la imprenta está enteramente escrito en unas cuartillas que llevan el membrete de la alcaldía, donde el narrador ejerce sus funciones en el tiempo que precede a su muerte. Todo lo contado se ofrece, pues, como ficción, eso es, como escritura que lleva el «sello» de quien lo escribe. Este final sorpresivo, por otra parte, corrobora la sospecha que sin duda ha tenido el lector al leer la última parte del diario, de la inautenticidad del mismo, el cual se da como escrito en concomitancia con los hechos externos que ahí se describen, y confirma que el diario es un medio de verosimilitud literaria al que con acierto recurre *ahora* el escritor Vera. Toda la obra va a demostrarnos que los medios retóricos empleados por el narrador con vistas a la verosimilitud son sutiles y sofisticados, y por supuesto muy eficaces. Con ello Roa Bastos impone a la atención del lector lo tectónico, lo constructivo, la irrealidad del arte en la cual se constituye la realidad u objeto exterior: la historia y la historia profunda, en el sentido marxista, o unamuniano, a que antes me he referido.

No desdeño la posible interpretación etimológico-connotativa del nombre de Miguel Vera desde el momento en que los restantes nombres se han prestado a ella con buenos resultados. Miguel es *quien es Dios,* mientras que Vera apunta a *verdad,* o tal vez a *vericidad* o a *verosimilitud.* El autor es el «pequeño Dios» que también sacaron a relucir las vanguardias: crea su obra no *ex nihilo* sino a partir de una materia u objeto exterior, a la que da *forma,* infunde el soplo vital y la deja ahí, autónoma, desgajada definitivamente de su persona creadora: da realidad a la visión estética hecha Palabra. Miguel Vera es el artista-intelectual de hoy que trata de contemplar la realidad de la historia desde su pequeña baldosa, como dice Roa, y de una forma que es a un tiempo cognoscitiva y estética. Aunque su tarea toque oblicuamente la labor del historiador y del cronista, su acción consiste en tomar conciencia de una situación vivencial particular y colectiva históricamente determinada y en trasvasar a la literatura «esa tragedia que vive la humanidad en un momento límite de la situación histórica» (Roa). Desde el punto de vista de la *cosa* trasvasada, Miguel Vera se impone la veracidad, o sea, la no distorsión ideológica de los hechos, aunque es consciente de la imposibilidad de una objetividad en términos absolutos y de la magnitud e inevitable imperfección de la empresa. Pese a dichas limitaciones, Miguel Vera no duda en ofrecer su libro como testimonio de una *realidad* con la confianza implícita, y explícita, de que pueda tener un efecto benéfico y liberatorio y contribuir a encauzar el curso futuro de la historia por el camino que debería conducir a la plenitud de una Humanidad libre y justa.

Se ha hablado con razón de la dualidad o esquizofrenia de Miguel Vera y algunos observadores han observado la importancia del capítulo VI, 2, cuando en la cárcel la barra de luz divide su cuerpo en dos partes, poniendo de manifiesto esos dos seres que coexisten en su interior: el revolucionario y el traidor.

Este capítulo, en efecto, es el único que plantea seriamente el problema de la autoría del relato, pues es la sola vez que Vera ve el *yo como él* y da a conocer su nombre pero como si fuera el de un personaje de la novela. Ese desdoblamiento pone de manifiesto una crisis de personalidad y una ruptura interior de tal magnitud, que determina la visión escindida del propio yo y su repercusión inevitable en la escritura. No creo, sin embargo, que el significado de dicha disociación haya que buscarlo en el dualismo héroe/traidor, bueno/malo, en que tanto ha insistido la crítica, aunque en efecto el protagonista lo viva dramáticamente de este modo, vale decir, como sentimiento de culpabilidad.

Miguel Vera vive en su carne un error vocacional y existencial, o mejor, vive, inconscientemente, la alternativa sartriana del *vivir* o *contar,* como conflicto y culpabilidad. El cree ser un hombre de acción o que puede serlo, mientras que es un intelectual y un artista de su tiempo: no aquél que se encierra en su torre de marfil de espaldas a la realidad histórica, sino aquél que conoce o trata de conocer la raíz de los fenómenos humanos en la Historia. Miguel Vera tiene algo de ese *cogito* solitario del primer Sartre, que vive en el infierno de los otros sin comunicación posible, y que sin embargo, en un momento dado, descubre el error de su vocación primera («mi vocación nació de un deslumbrante traje de cadete», 262), y con él, el valor ético de un pragmatismo histórico que no se realiza en la revolución social o en la propaganda política que la inspira o instiga (recuérdese el rechazo de Vera por el doctrinero *El Zurdo),* sino en una escritura que es un acto de libertad y de compromiso con la sociedad y la humanidad entera. Vera no comprenderá hasta el final de su vida que el intento de hacer suya la acción política militante está abocado al fracaso, la ejerza desde la esfera de los poderosos o de los dominados, pues ni posee la mala fe de los primeros, ni tampoco esa fe sencilla e irracional en algunas cosas muy simples, que le resulta impedida por su condición de intelectual misma (la fe que tenía *de niño).*

Así pues, aquellas palabras de Macario que se han citado con frecuencia («el hombre es como un río...» se aplican tanto a Cristóbal Jara como al intelectual Vera: dos ríos que discurren por cauces distintos pero que al cabo vienen a confluir en un único río, que es ese proceso histórico ascendente en el que, pese a su escepticismo, cree el propio Vera: «debe haber una salida, porque de lo contrario...» (411). Sólo cuando éste cae en la cuenta de su error y de que su acción política militante le lleva, por su condición misma, al relevo de Melitón Isasi, o sea de los poderosos, sin poder tampoco identificarse con la de los desheredados, estalla esa risotada histérica del capítulo X, 7, después de la cual es legítimo suponer que empieza su auténtica acción política *en* la escritura y el testimonio: «Yo sigo, pues, viviendo a mi modo,

más interesado en lo que he visto que en lo que aún me queda por ver» (402); «las había escrito [las hojas] hasta un poco antes de recibir el balazo [...] la tinta de las últimas [hojas] estaba fresca» (411). Cumplida su misión, Miguel Vera pone fin a su vida.

El escritor Vera no se opone, pues, a Cristóbal Jara (Judas/Cristo, mal/bien), sino que dialécticamente lo complementa: Cristo/quién es Dios. Si Vera es la lucidez intelectiva, Cristóbal Jara es la voluntad: es el cumplir una misión «a ciegas», que puede ser absurda y que como tal puede llevar al sacrificio inútil (Vera *sabe* que esa lucha lo es, desde el momento que se hace al servicio de unos intereses contrarios a los del pueblo). La lucidez sin acción es inútil, pero también lo es la acción sin lucidez: un hacer historia que parece un recorrido pero que no es sino un dar vueltas incesantes sobre lo mismo sin progresión ni avance, como lo demuestran esos «ciclos que se expanden en espiral» que se constatan al final de la obra (403).

Si Cristóbal/Cristo es el mito de la voluntad y la fraternidad universal como valores eternos, Miguel Vera es la inteligencia y la memoria histórica, capaz de trazar una línea progresiva que deja de ser puramente abstracta o utópica precisamente porque es fermentada por la levadura del amor fraterno y el sacrificio. No por casualidad Roa Bastos hace crecer a esas dos criaturas de forma paralela. Ambos son campesinos, hijos de la Tierra, coetáneos; sus caminos se encuentran para separarse y reencontrarse de nuevo, el uno dando vida al otro, como esos ríos que van a dar en otros ríos: Cristóbal llevando el agua de la salvación no a un traidor, como le hace decir a Vera su sentido de culpabilidad, sino a aquél que llega «hasta el fondo de una iniquidad que nos culpaba a todos» (389), que *da nombre* a lo que el pueblo *es* (al propio Jara) y lo preserva del olvido.

Ha sido ya sugerido en términos generales que la lengua madre, el guaraní y la cultura oral de que esta lengua es depositaria, es lo materno, y que la escritura es lo masculino, lo fecundante. Me sirvo de esta sugerencia convincente para explicar el dualismo dialéctico a que acabo de referirme.

Se ha dicho que Itapé, el lugar del Cristo, representa lo inmóvil, lo conservador, y que Sapukai y los Jara encarnan el movimiento (revolucionario) progresivo, y la historia. Para sostener esta tesis, se ha acudido repetidamente a la idea del *recorrido*, del itinerario (la huida de los padres de Cristóbal, Cristóbal en la carreta donde nace, en el vagón donce crece, en el camión donde muere). También ha sido observado que Miguel Vera realiza un recorrido circular, de Itapé a Itapé.

Cabe sin embargo objetar que todos esos recorridos son pseudo-itinerarios, y que el propio narrador nos dice con insistencia que los de los Jara (padre e hijo) son «desorientación», viajes «sin rumbo y sin destino». Todos ellos retornan obsesivamente sobre sí mismos, como atraídos centrípetamente hacia ese ombligo de la Tierra que es el «fondo del yerbal», donde significativamente nace el pequeño Jara. No hay movimiento progresivo, sino más bien un vértigo que dramatiza la inmovilidad de lo móvil. Recuérdense la primera y segunda huida de los Jara después de una noche

de dar vueltas en torno al pueblo, y el vagón que, tras haberse desplazado con una lentitud casi cósmica, acaba devorado, clavado, en medio de la selva, *fijo* como una pieza de museo (en efecto, es visitado como un resto arqueológico). Ese camión —o vagón o carreta— que penetra lentamente en la selva y que el narrador ve como una boca que lo va tragando y que un balazo deja seco a la salida de la otra boca, nos dice claramente que todo se produce en el interior de un aparato digestivo: cíclico, no progresivo. En una palabra, si Itapé se opone a Sapukai y el Cristo a los Jara, es porque los primeros representan a «ese Paraguay inculto encallado en el atraso del primer día del Génesis» (275-6), o el «reloj que marca las horas hacia atrás» (54), mientras que los segundos indican la voluntad de cambio y de progreso por medio de la rebelión. Y los Jara, qué duda cabe, son la línea sin solución de continuidad de la rebelión, desde el abuelo Cristóbal al niño Cristóbal, cuyo «bautizo» se hace en aquella agua «donde a ellos les habían *prohibido* que se bañaran» (161).

Sin embargo, ello no impide que ambos representen lo guaraní, la oralidad y lo materno a que antes me he referido: el magma de una historia profunda sin *forma.* Si Cristóbal es sin duda el mito de Cristo, vacío de su contenido cristiano trascendente y rellenado con el concepto indígena de voluntad y fraternidad humanas, éste encarna una permanencia: el ciclo del eterno retorno, la resurrección y la muerte. Con recorrido o sin él, como en el cerrito de Itapé, Cristóbal/Cristo son el ciclo muerte/vida, como subraya el autor al decirnos que, antes de decidir el emplazamiento definitivo del Cristo, trascurrieron «tres días con sus noches», y que al pie de la cruz está el cuerpo de Macario en un cajón de «criatura», pronto para la resurrección inminente. Todos los Jara encarnan la misma circularidad: el abuelo que renace en el niño, el padre «resucitado y revivido», fuera de la historia (186-7), el propio Cristóbal, «enterrado vivo» ora bajo tierra, ora en las profundidades del pozo, que aparece y desaparece a cada momento como por ensalmo, y es definido —más claro, agua— «liandre» (176), para al fin acabar muriendo clavado en la cruz del volante «en la actitud de un breve descanso» (360). Añadamos a Lázaro y los lázaros, que son ese pueblo paraguayo sufriente, vertido una vez más en el molde simbólico del arquetipo de la muerte/vida por antonomasia de la tradición judeocristiana.

Esta cultura guaraní que late en las profundidades de la Historia y cuya historia exterior ha sido protagonizada por «los otros», devastándola, es lo materno-uterino como sustrato de potencialidad, como óvulo pronto a ser fecundado: como oralidad fecundada por el Verbo (= representación): «Y haré que vuelva a encarnarse el habla...». Dicha informalidad o potencialidad queda formalmente extrinsecada de muy variadas formas: la ceguera, la locura, la música, la palabra guaraní incomprensible que Roa deja prácticamente intraducida (o traducida fuera del texto, que es lo mismo), o esos diálogos en boca de los indígenas que no dicen nada, sino que más bien delatan la existencia de un *subtexto* (Crice) inefable. Pero sobre todo se halla expresa en los símbolos arquetípicos de la Madre: la Tierra Madre, en cuyo *centro* los propios indígenas quedan como aprisionados, tragados, digeridos, y que no por azar el narra-

dor ve como una gran vulva (276). También Gaspar Mora se pierde en el *bosque* (en el regazo materno), María Regalada custodia un cementerio «viviente», y María Rosa, la loca, hace guardia permanente al Cristo «como si estuviera vivo, en medio de las maripositas amarillas que subían del manantial» (96): *mariposas*, un todo que se transforma de continuo en todo, símbolo arquetípico de la vida, de la energía psíquica (Jung). Por último, todos los personajes que pertenencen a la cultura guaraní subyugada están como hechos de tierra, empezando por Macario («hueso y piel, doblado hacia la tierra...», 21) y siguiendo con Cristóbal Jara (la casuística es abundante), cuya espalda es una costra de barro agrietada y cuya figura resume como microcosmos la totalidad de la Tierra paraguaya: «Su semblante terroso era el paisaje en pequeño, hasta en los rastrojos de barba» (180).

El arquetipo de la Madre no termina aquí. Todas las mujeres que encarnan lo guaraní son madres nutricias, como Nati o Damiana Dávalos (etimológicamente, Damián = lo popular), o son madres-vírgenes, Marías al pie de una u otra cruz: María Regalada, María Rosa... Cristóbal tiene dos madres, una al nacer (Natividad) y otra al morir (Salu'í = la salvación): ésta en efecto, acaba hecha un montoncito de tierra, preanunciando la reencarnación y nacimiento inminentes. Sería oportuno olvidar esa ramplonería de las Magdalenas arrepentidas, de la redención y del pecado. Esas Marías son la inocencia de la Tierra vertida, una vez más, en el molde cristiano de la Virgen-Madre-Dolorosa, a cuyo vientre retorna el crucificado. Su belleza, o su locura, tienen algo de infantil y a menudo son lavanderas, cuyo cuerpo se disuelve en la transparencia del agua. Son *alma mater,* pues todas llevan alimentos: leche, chipás o agua, y están a los pies del crucificado reproduciendo aún iconográficamente la Piedad cristiana: «sólo el Cristo extendía hacia ella [María Rosa] los brazos» (46).

Del centro mismo de esa Tierra Madre inocente surge, en efecto, el mito del Paraíso (lo ahistórico), del que arranca acto seguido el drama de la Historia: la Totalidad escindida en el Bien y en el Mal del conocimiento. Que es, por fin, lo masculino: es decir, la invasión, la penetración y la violación, y también, claro está, la fecundación. Y ahí está el pequeño Alejo para dar testimonio de ello. En este mismo sentido cabe interpretar los dos epígrafes que encabezan el libro, el uno *encima* del otro: el de abajo la raíz guaraní, «la incorruptible pureza de la raza humana» (230), que es una concepción vital y esperanzadora, pero ahistórica, del mundo; el de arriba, la ingerencia de lo hebraico-cristiano concebido como expulsión del Paraíso, como castigo perenne salido de un Dios justiciero, con que se pone en marcha una historia a la cual incumben la ira, la venganza y la muerte.

Para el escritor Miguel Vera la historia del Paraguay es, pues, la historia de una violación. Todas las Marías son vírgenes violadas. Sólo Natí escapa a ella gracias a su toma de conciencia y a su rebelión. Esta violación protagonizada por «los otros» queda ejemplificada en la historia del médico Alexis, uno de los episodios clave de la novela y también uno de los peor comprendidos. Dicho relato clausura, a modo de síntesis, la primera parte de la obra, en la que se nos ha hablado del pasado histó-

rico (que sea o se haya convertido en mito es otro asunto que veremos más adelante), a partir del cual el narrador se coloca en el presente *de entonces*. Alexis es *el gringo* por antonomasia, el extranjero dominador, que en una mano lleva la civilización y el progreso (la medicina) y en la otra la avidez, la explotación y la devastación. Rechazado inicialmente por el recelo que suscita instintivamente «el otro», pronto es acogido como el salvador y es al fin rechazado como hereje, como violador de una sacralidad indígena. Inicialmente el doctor establece su relación con los sepultureros, cuyo cementerio es una especie de excavación arqueológica que ahonda sus raíces en los orígenes de la historia paraguaya (no sorprende, según lo dicho, que Cristóbal esté enterrado vivo aquí, en el claustro de la Tierra madre por excelencia). Las numerosas estatuas «antiguas» que se le ofrecen en pago de sus servicios, son la cultura autóctona precolombina, pero también la cultura importada, y ahí está la estatua de San Ignacio para recordarnos la ambigua e infausta colonización de las misiones jesuíticas. El doctor descubre que su interior está lleno de monedas de oro, como «el vientre donde hervía el furioso y negro petróleo» (387) que encontraremos más lejos, y naturalmente no duda en destrozarlas, dejando intacto lo jesuítico como punto de arranque de la historia abusivamente ejercida por los extranjeros dominadores. Esa «locura» de la conquista, aunque en parte sea benéfica, muestra connivencias con el cristianismo sin amor de la religión católica y con los poderosos (salvo a los del Poder), y concluye con la violación de la Madre Tierra guaraní (María Regalada), cuyo fruto es el pequeño Alejo (el nombre de su padre castellanizado o castellano-guaranizado), que es esa realidad mixta o mestiza, que constituye el acervo histórico que es preciso asumir en el presente para con él afrontar el futuro.

Como los demás personajes guaraníes, también la trayectoria de Miguel Vera es circular y determinada por lo materno. En cuanto debe introducir sus pies de campesino familiarizados con la Tierra, en esos zapatos a los que da acceso su pertenencia a la clase social, económica y cultural de los dominantes, se muere de anhelos por la Madre y succiona los pechos de Damiana con la delectación de un incesto cumplido. La búsqueda de la madre persiste en plena guerra del Chaco: «Me arrastro y me hundo de cabeza en esa vulva tibia y latiente, tratando de permanecer en sus oscuras y suaves profundidades» (291-2). Nada sabemos de la actividad sexual del narrador, pero el encuentro con Lágrima González y la idea que le sobreviene del incesto revelan su permanencia en el estadio edípico. El error vocacional de que he hablado al principio le coloca, además, en una posición en que la virilidad se ejerce a través de la violencia, tanto es así que acaba encontrándose con estupor en el puesto ocupado otrora por Isasi, el consumidor insaciable de mujeres; ello le impone una especie de obligada abstinencia.

Volviendo a la imagen de la escritura como actividad viril fecundante, Miguel Vera ejerce su virilidad dando forma, en la escritura, a la cultura sin forma de su Tierra («una manera de huir del no-lugar hacia el espacio estable de los signos», 257): así la sustrae de un olvido que en parte es oralidad no conocida y en parte falsedad

de la historiografía oficial, y la coloca como *conciencia* en el proceso histórico de ese Paraguay, cuyo destino es preciso arrebatar de las manos que lo han usurpado.

3. El ojo-objetivo de Miguel Vera

Cuando el narrador Vera está por poner fin a su diario, detiene su mirada en los ojos de una mosca. El ojo contempla una suerte de ojo universal: «Sus ojos tallados de innumerables facetas, me miran fijamente. Siento que nada puedo ocultarle. Sabe de mí mucho más que yo mismo. En esta gota de obsidiana se aloja toda la memoria del mundo» (293).

Ya lo he dicho: Vera se opone en bloque, como complemento, a lo femenino informe, al magma de lo potencial encarnado en ese pueblo que es barro, música, voz, *fondo* en espera de aflorar a la superficie de la *forma* y convertirse en figura, partitura, palabra-texto = organización mental y forma estética. Su ver intelectivo-artístico fragua el *saber* de los ciegos, convierte el espíritu en relato. Vera es el ojo que intelige el mundo, que convierte en presencia una ausencia. El fruto de su fecundación (= lucidez y memoria) es el texto *Hijo de hombre:* conocimiento que se hace en la escritura pero que al tiempo la trasciende, no sólo porque, con toda la provisionalidad que se quiera, *dice* algo, sino porque se inserta en el proceso histórico para sufrir las transformaciones de una asimilación y digestión, que se verifican en cuanto el texto de Vera sale de sí mismo y entra en el texto de Roa Bastos, el cual, ficcionalmente, es ya el no-texto, la historia: «He omitido algunos fragmentos que me conciernen personalmente; ellos no interesan a nadie» (411-2).

Si la vida de Vera está en función del texto, su vida es contemplación (el espectador), saber intuitivo y especulativo a partir de la observación y análisis de la realidad histórica (factual y profunda), directa o indirectamente observada: lo visto y constatado por sí mismo y lo visto y transmitido por algunos, ora en el mito, o sea en los moldes del simbolismo arquetípico colectivo, ora en el recuerdo o el testimonio verbal, ora en el texto histórico o periodístico, o en otros sistemas semióticos; lo vivido y lo expresado, y lo que sólo se manifiesta en el gesto o en el lenguaje simbólico del inconsciente. Lo real, a su vez, es contemplado por muchos según imágenes no coincidentes, y aún lo visto por el propio testigo lo ha sido con «ojos distintos» según los momentos de su vida, y transmutado en elaboración mental, en concepto o recuerdo, que deliberada o indeliberadamente modifican lo contemplado. Es más, la realidad gusta de ocultarse y escabullirse, dejando vestigios a partir de los cuales tan sólo cabe construir hipótesis de realidad. Así termina el libro: «Las versiones del accidente resultaron contradictorias; algunos declararon [...] otros [...]. El sumario optó por la primera versión» (412). Y el lector sabe que la verdad no está en ninguna de estas vesiones sino *probablemente* en la versión ausente: el suicidio. Y así se ha ido construyendo el texto, a fuerza de *no recuerdo bien, de eso sí me acuerdo, parece, tal vez, se decía, dice que dijo,* etc.

La realidad, en efecto, es una especie de pasto que la imaginación digiere y transforma. El recuerdo de los ciegos, el oído y el ojo de los oyentes y espectadores, la mente de los historiadores, la lente del cronista, el ojo intelectivo y estético de Vera, constituyen un complejo aparato digestivo que tritura cuanto en él se introduce. No hay más posesión de la realidad que la imagen o imágenes que libran numerosos espejos dispuestos los unos enfrente de los otros o en cadena.

Para reproducir miméticamente una imagen así concebida, el escritor Vera utiliza el truco de «contar lo contado» en multitud de variantes y combinaciones: la oralidad *en* la oralidad y luego *en* la escritura (así los hechos coagulados en mito, transmitidos oralmente, depositados en las palabras de Macario y éstas trasladadas al texto de Vera); o la oralidad *en* el recuerdo o *en* la escritura, insertados *en* una segunda escritura (por ejemplo los discursos del Padre Maíz recordados por el narrador, transcritos en el diario y éste injertado en el texto novelado; o la declaración de la celadora de la Orden Terciaria (IX), registrada en el informe de la alcaldía y trasladado asimismo en *Hijo de hombre);* o la escritura *en* la escritura y ésta *en* la escritura (como el retal de periódico en el diario de Vera y éste en la novela); o la foto *en* el periódico, y éste *en* el diario, y éste *en* el texto, etc.

Cabe precisar que este conjunto articulado —o desarticulado— en multitud de planos e injertos —el cual constituye el referente del texto del escritor Miguel Vera — es *la realidad* y no lo fantástico, o lo irracional, o lo mágico, o lo mítico, aunque la realidad se manifieste también en la *realidad del mito.* El término *realismo mágico,* surgido para conciliar bajo una sola fórmula lo real y lo mítico-fabuloso, no resulta convincente en cuanto no halla ninguna correspondencia con el esquema mental de la realidad que posee el consumidor de arte de nuestros días.

Dispuesto a ser imparcial (objetivo) como imperativo ético de su operar en el mundo (testimoniar), pero al mismo tiempo convencido de que no existe más que un conocimiento conjetural y provisionalmente verdadero, susceptible de continuas revisiones e interpretaciones, el escritor Vera recurrirá asimismo al triple truco literario de incorporar en el texto, como presencia inmanente, un ojo-objetivo de longitud fotal variable, de ofrecer al lector la imagen de lo real como *modo de ver,* y de expulsar definitivamente de él la realidad exterior supuestamente «objetiva». Con *Hijo de hombre,* su autor no pretende darnos la vida y la historia de la sociedad paraguaya, sino *impresiones* (=huella/opinión) de las mismas.

Merece la pena detenernos en la configuraión de ese ojo, que no es un espejo deformante a lo barroco (un modo de transcribir el escepticismo relativista de la época), ni tampoco el espejo de Velázquez (un sistema para aproximar la pintura a la escultura y mostrar el objeto bidimensional como busto redondo). Ese ojo «estético» de Miguel Vera es aquella gota de obsidiana que él mismo observara allá en el Chaco: es material especular estructurado en unidades múltiples, que dan, conjuntamente, una imagen plural y única de lo reflejado.

Si es dable conocer la naturaleza de dicha estructura a partir de *la imagen* que constituye el texto que examinamos, podemos inferir que este ojo es un modo de ver que incluye el modo de ver de todos, y también a todos, y también todos los modos de ver que se han producido en la historia de la humanidad. Es, por tanto, un sistema o sistemas de signos en que inevitablemente se fragua lo visto y lo pensado: el lenguaje propiamente dicho, el lenguaje literario y el lenguaje simbólico como extrinsecación formal de unos arquetipos. Se diría, pues, que este ojo encierra como una especie de código genético que determina el modo de percibir y de estructurarse la percepción a partir de lo pasado, como esquema universal a priori. Esta gota de obsidiana donde «se aloja toda la memoria del mundo» viene a decirnos bergsonianamente que toda percepción es memoria. Como el cerebro humano, contiene las distintas fases evolutivas de la percepción: la percepción natural basada en el principio lockiano de identidad, la percepción rememorativa, pero también la percepción «simbólica» que adopta lo arquetípico a lo largo de la historia. Vera *ve* por medio de una estructura que le viene dada. Lo dice él mismo: «Evidentemente, la memoria tiene su retórica de lugares comunes, de imágenes litúrgicas en el trasfondo —o bajo fondo— que nos legó la aculturización evangelizadora» (248). Desde el momento en que, lo quiera o no, Vera pertenece a la cultura importada de los dominadores, no puede sino verter su materia en el crisol de la lengua castellana y no en la mitología indígena, sino en la del Nuevo Testamento.

Y puesto que su ver es escribir-construir, el ojo del escritor Vera contiene también las distintas fases evolutivas de la percepción «artística» y de los medios retóricos para reproducir lo real que se han ido sucediendo a lo largo de la historia del arte de Occidente: la lente bidimensional de la reproducción primitiva, la lente tridimensional de la perspectiva, el objetivo de la cámara fotográfica y de la cámara cinematográfica, la lente de la perspectiva contemporánea, que es la destrucción misma de la perspectiva. Su ojo contiene asimismo todos los recursos retóricos del arte «realista», desde la «descripción amplia y detallada» que Lessing admiraba en Homero, al sistema impresionista de dar de la realidad no más que luz y color («[María Rosa] era un mancha pintada en la luz», 406), pasando por la ficción del estilo «directo» teatral, que da la ilusión de que el autor no existe, o la transcripción metafórica de lo real, con la que el narrador establece visiblemente relaciones mentales con la realidad entera: «Multitud de hombres uniformados de hoja seca, pululan diseminándose sobre *el gran queso* gris del desierto, *como gusanillos* engendrados por su fermentación» (269).

En el texto de Vera no hay pues más realidad que *la realidad de la visión* ni más verosimilitud que la de simular que esta visión existe. Por ello el autor está siempre presente como ojo-objetivo que, como el ojo compuesto de la mosca, hacina los ojos de todos con sus respectivos enfoques, perspectivas y proyecciones. De esta forma el lector ve cómo Vera ve a los poderosos contemplando a sus víctimas desde lo alto de sus caballos, o cómo ellos mismos ven a través de sus prismáticos, especie de

mirilla pasional que es la abertura en forma de corazón de la puerta, el espectáculo de la reiterada violación del pueblo paraguayo y su propia humillación e impotencia. Todo, en efecto, propende a romper la ilusión de la objetividad y continuidad de lo real. Aún los recursos cinematográficos de que se apodera el escritor Vera como herencia formal al servicio de la verosimilitud, están ahí para evidenciar la presencia de un objetivo que modifica de continuo y bruscamente el ángulo visual y la distancia, pasando de los primeros o primerísimos planos a las panorámicas, de la perspectiva caballera a su contrario, de la visión desde dentro a la visión desde fuera, de la aproximación gradual de la imagen y la focalización del detalle a la disolvencia, con el fin, no de decirnos que lo descrito es lo real, sino de mostrarnos que Vera tiene en su ojo un verdadero arsenal óptico-estético, que va desde la perspectiva de Alberti a la cámara cinematográfica con todo su equipo (zoom, flashes, carritos para el travelín, etc.).

Si bien se observa, el uso de la primera o tercera persona, así como la utilización extemporánea de los tiempos del presente y del pasado a veces para narrar un mismo episodio, traducen la aproximación o alejamiento espacial-afectivo del sujeto o sujetos con respecto a lo narrado, y la focalización de lo histórico a partir de lo transmitido, o de lo personal y subjetivamente presenciado y vivido.

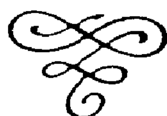
A partir de la *visión* el lector debe asimismo remontarse al inconsciente humano que en parte la pilota y determina. Las distintas formas de visión que se entrecruzan en la novela, resultan así manifestaciones o signos de un inconsciente de otro modo inexpreso, que pone de manifiesto la imposibilidad de un conocimiento objetivo y en cualquier caso, lo impracticable de una transcripción puramente óptica y aséptica de la realidad. De este modo, lo contemplado puede ser quijotescamente lo proyectado como deseo, como cuando en su proyección edípica Miguel Vera ve transformarse a Damiana Dávalos en Lágrima González.

Distinta, en cambio, parece ser la función de los famosos *flashbacks* roasianos, de los que la crítica se ha limitado a consignar su existencia y a describir el mecanismo de su funcionamiento. Ellos representan el último estadio «evolutivo» del concepto de la percepción y del concepto de realidad que lo determina. Sólo algunas veces sirven para relatar un pasado revivido en el recuerdo por un acto de memoria voluntaria o involuntaria, mostrando que existe un *tempo* de la conciencia base de la propia identidad, que es distinto del tiempo biológico, y que no hay percepción que no esté moldeada por el recuerdo. Los *flashbacks* colocan pues la realidad en el tiempo subjetivo de la conciencia; pero también, y eso me parece todavía más innovador, la pone en esta cuarta dimensión que es el espacio-tiempo de la física moderna. Al igual que ese otro truco constante de la novela, que consiste en mostrarnos el movimiento aparente de la realidad cuando el observador está en movimiento, el *flashback* sirve para situar las cosas en un espacio que es movimiento «visto», deja las cosas intactas como si estuvieran sobre una plataforma giratoria, que no hace otra cosa más que colocar

a la derecha lo que antes estaba a la izquierda para, una vez acabado el periplo, dejarlo todo en su posición primera.

El típico desarrollo en espiral de la mayoría de los episodios que constituyen el relato —los cuales parten del final o la mitad de los mismos (los efectos) para regresar al punto de partida (las causas) y reanudar su marcha— es la traducción formal, o el afloramiento a la superficie, como gusta decir Roa Bastos recordando la feliz expresión de Hugo, de ese itinerario de la historia paraguaya, que no discurre según una línea progresiva, sino en un tiempo absoluto a base de «ciclos que se expanden en espiral» (403), en una alternancia mecánica y estática de opresión y de rebeldía.

Loreto Busquets





Hijo de hombre: teoría y práctica de una escritura

A más de tres décadas de su publicación, *Hijo de hombre* ha ido experimentando «variaciones» en la reescritura por su autor y relectura por parte de los lectores. Revisiones que continúan aportando nuevas interpretaciones. Texto clave en la producción de Roa Bastos, matriz textual de una trilogía en curso. A la novela ya mencionada siguen *Yo el Supremo,* y *El fiscal,* aún en elaboración. Uno de los soportes de la escritura de esta tríada, como señala su autor, está «inspirada en la vida e historia de la sociedad paraguaya»[1].

Al releer *Hijo de hombre* y la bibliografía de estudios críticos de su recepción inicial (Janina Montero, *Realidad y ficción en Hijo de hombre*[2], Seymon Menton, *Realismo mágico y dualidad en Hijo de hombre*[3], Hugo Rodríguez Alcalá, *Hijo de hombre, de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay*[4], y el más reciente, de Juan Manuel Marcos, *Roa Bastos, precursor del post-boom*[5]), estas investigaciones nos revelan la vigencia de la novela que nos ocupa, ya que contienen reflexiones relacionadas con la literatura y la sociedad, el texto y su contexto, las marcas de la enunciación, la función de la literatura, es decir una cantidad de preguntas que son objeto de análisis en la teoría literaria.

Nuestro trabajo trata de establecer las correspondencias de dos textos de Roa Bastos: *Hijo de hombre* como práctica escritural y «La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual» como teorización de la literatura.

En el segundo texto Roa Bastos reanaliza una caracterización de la literatura paraguaya, teniendo como referencia al texto *La nueva novela hispanoamericana* de Carlos Fuentes y el juicio del historiador de la literatura hispanoamericana Luis Alberto Sánchez. A partir de éstos, analiza el desarrollo de la literatura de su país y discute algunos de los planteamientos enunciados por Fuentes y Sánchez.

El texto citado es una interesante síntesis, no sólo en lo literario, sino también en los datos y elementos que aporta su autor para el conocimiento de la sociedad paraguaya, de lo que se desprende que la actividad del escritor está inmersa en la

[1] *Roa Bastos, Augusto: «Notas del autor».* Hijo de hombre. *Madrid: Alfaguara, 1985, pág. 15.*

[2] *Montero, Janina: «Realidad y ficción en Hijo de hombre».* Revista Iberoamericana *XLII, 95 Pittsburgh (1976).*

[3] *Menton Seymon: «Realismo mágico y dualidad en Hijo de hombre».* Revista Iberoamericana *XXXIII, 63 Pittsburgh (1967).*

[4] *Rodríguez Alcalá, Hugo: «Hijo de hombre de Roa Bastos, y la intrahistoria del Paraguay».* Cuadernos americanos *CXXVII, 129 México (1963).*

[5] *Marcos, Juan Manuel:* Roa Bastos, precursor del post-boom. *México: Edt. Katún, 1983.*

situación histórica de su cultura y de que el conocimiento profundo de su esencia conquista la universalidad.

De tal modo, primero describiremos las ideas de Roa Bastos sobre la literatura y su función en el texto mencionado, para luego analizar la novela *Hijo de hombre*.

Tematización de la escritura

En el texto «La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual», Roa Bastos analiza las peculiaridades de la literatura del Paraguay y reflexiona sobre su misión. Con respecto a la narrativa, constata que su desarrollo se produce desfasado de las otras narrativas del continente; su particularidad radica en las condiciones internas de la cultura paraguaya. «El atraso cultural del Paraguay, su correspondencia con su atraso económico y social, presenta una problemática diferente a la de los demás países; por de pronto, es el único totalmente bilingüe. Junto al español o castellano se mantiene la vigencia de la lengua indígena, el guaraní, como el más efectivo vehículo de comunicación nacional y popular»[6]. Si bien esta especial situación lingüística podría haber favorecido el desarrollo de un corpus narrativo bilingüe, en la práctica no ha sido así.

A los factores culturales se agregan los políticos y sociales, como apunta Roa Bastos: «En el Paraguay la realidad de la historia vivida desborda por todas partes a la imaginación con su epicidad trágica: en el centro de esta historia hay la hecatombe de un pueblo»[7]. Posterior a su independencia, Paraguay ha vivido una sucesión de guerras de diverso signo, tales como la de la Triple Alianza y la del Chaco. En éstas se encubren intereses neocolonialistas, que a su vez generarán guerras civiles, dejando como saldo una nación destrozada y aislada. Ello influyó en que las voces de la modernidad hispanoamericana (Borges, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, Roberto Arlt, entre otros) fueran recibidas tardíamente.

Las primeras manifestaciones de la narrativa en el Paraguay se producen en la década del treinta con novelas que aluden a la Guerra del Chaco. A quien puede considerarse el fundador de la narrativa del país es a Gabriel Casaccia, cuyas novelas se comienzan a publicar alrededor de los años cuarenta. «En compensación de la tardía aparición de la narrativa, ya que una cultura, por grandes que sean los desequilibrios que la aquejan, es siempre un conjunto de actividades que buscan compensarlos —la música popular y la culta, las artes plásticas, el teatro en guaraní y castellano, el cancionero guaraní—, la tradición narrativa oral en las dos lenguas cumplieron a lo largo de un siglo y lo siguen haciendo en la actualidad el rol de expresión de una cultura paraguaya en sus formas y acentos más vivos»[8].

Es a partir de las características anteriormente mencionadas de la sociedad y cultura paraguaya donde Roa se plantea el rol de la literatura y la labor de sus escritores. «Para mí pues —como para todos los escritores de mi país que trabajan en el exilio

[6] *Roa Bastos, Augusto: «La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana».* Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana. *Saul Sosnowski (comp.). Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1986, pág. 124.*

[7] *Roa Bastos:* Op. Cit, *pág. 126.*

[8] *Roa Bastos:* Op. Cit, *págs. 127, 128.*

externo o en el exilio interno— esta literatura sin pasado plantea, en primer término, el compromiso de rescatar esa literatura ausente, la memoria de esos textos borrados, detenidos, antes aún de que fueran escritos. En ellos están inscritas las prefiguraciones del porvenir de una sociedad, de una literatura, inscritas a su vez en el contexto de una historia particular»[9].

La elaboración del texto imaginario supone (re)descubrir las leyendas, mitos, la tradición oral que forman parte de la memoria colectiva, aún informulada; materiales de los cuales la escritura se vale para la recreación y construcción del universo narrativo. Serán estas características teóricas que dan origen a la literatura, las que ahora pasaremos a revisar en el análisis de *Hijo de hombre.*

La estrategia textual

La expresión de la escritura se enriquece así en las múltiples y simultáneas significaciones de lo real imaginario, es decir, de la realidad mítica al trasluz de la escritura, que es sí producción individual, pero penetrada por la sinergia de la vida social.
Roa Bastos

Teniendo en consideración la función de la literatura expuesta en las líneas precedentes por Roa Bastos, nos interesa ver cómo ésta se manifiesta en su práctica escritural. Para ello analizaremos *Hijo de hombre.* Desde sus páginas finales situaremos nuestro punto de partida. En ellas se expresa la finalidad de la novela por Rosa Monzón: «Creo que el principal valor de estas historias radica en el testimonio que encierran. Acaso su publicidad ayude, aunque sea en mínima parte, a comprender más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América, que durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires»[10].

Rosa Monzón en contacto con el protagonista —Miguel Vera— en sus últimos días, es quien recupera su manuscrito. Ella lo transcribe quitando sólo los datos que aluden a su persona, y los envía a un editor para su publicación.

En la cita reseñada de la novela, encontramos dos elementos que ayudan a clarificar la estrategia del texto: una en relación a la función narrativa y otra a la historia narrada. La función narrativa predominante en *Hijo de hombre,* es la función «testimonial o de atestación» como la define Genette: «Por último, la orientación hacia sí mismo determina una función muy homóloga a la que Jakobson llama un poco desafortunadamente la función "emotiva": es la que explica la participación del narrador, en cuanto tal, la relación que guarda con ella: relación afectiva desde luego, pero también moral o intelectual, que puede adoptar la forma de un simple testimonio, como el narrador indica, la fuente de donde procede la información, o el grado de precisión de sus propios recuerdos, o los sentimientos que despiertan en él determina-

[9] *Roa Bastos:* Op. Cit, *págs. 128, 129.*

[10] *Roa Bastos:* Hijo de hombre. *Barcelona: Seix Barral, 1984, pág. 285. Las citas que siguen pertenecen a esta edición.*

dos episodios; se trata de algo que se podría llamar función testimonial o de atestación»[11]. Esta la encarna Miguel Vera; además él registra las marcas de la enunciación de su testimonio.

La narración de *Hijo de hombre* está organizada en nueve capítulos; en éstos, Miguel Vera está presente en el I, III, V, VII, IX, como narrador homodiegético y en los capítulos II, IV, VI, VIII, como narrador heterodiegético. Este contrapunto le permite entrecruzar los aspectos personales y colectivos de la historia.

La historia narrada en *Hijo de hombre* se estructura en múltiples oposiciones, dualidades, que abarcan la temporalidad, el espacio, las acciones y los personajes que superponiéndose, dan cuenta del hombre y la sociedad paraguaya enfrentada a la guerra.

La temporalidad de la historia tiene como punto de referencia cronológica el diario de Miguel Vera: 1.° de enero (1932) que comienza en Peña Hermosa (lugar en que se encuentra confinado) y registra hasta su participación en la Guerra del Chaco: 29 de septiembre (1932). Esta es ampliada al pasado —analepsis— con los relatos de Macario Francia, de la Dictadura Perpetua de 1814 (de José Gaspar Francia) y al futuro —prolepsis— la alusión en la carta epílogo de Rosa Monzón a la Guerra Civil 1940-47; cronología que debe ser (re)construida por el lector mediante los indicios y marcas de los sucesos históricos.

Dos son los espacios que concentran la acción: Ytapé y Sapukai, además de Peña Hermosa (penal), límite fronterizo del Paraguay con Bolivia (Guerra del Chaco) y los yerbatales de Takurri Pakú.

La acción está elaborada en base al relato iterativo de las figuras de Macario Francia, Gaspar Mora, Casiano y Nati Jara, Silvestre Aquino y Cristóbal Jara, que son recuperados en el recuerdo y escritura de Miguel Vera. Historias que conoce directamente y otras que recopila en el testimonio de otras voces. También las imágenes del Cristo de Ytapé, el vagón del tren que Casiano interna en la selva, el camión de Cristóbal en la guerra del Chaco, se transforman en objetos simbólicos.

Estos personajes y objetos se alternan en un contrapunto que se inserta en la historia colectiva del Paraguay, realidad dual, cultura oral y escrita, dos lenguas, dos razas, dos geografías, mundo mítico y colonizado.

La presencia y desarrollo de los personajes en la acción sigue simétricamente la estructura global del texto: se dividen en héroes y antihéroes, en aquellos que contribuyen al camino solidario, en oposición a los que se refugian en sí mismos, y su vinculación con la épica de la novela: la historia del Paraguay, descrita en un proceso de subversiones y represiones contenidas en la historia oficial, junto al testimonio de los vencidos.

Vemos que la construcción del imaginario del texto es el análogon de la sociedad paraguaya. Su estructura dicotómica reproduce las escisiones de ésta. A través del testimonio personal se da cuenta de la problemática colectiva. Desde el inicio del texto, con sus dos epígrafes, uno hace referencia a la cosmogonía colonizadora y el otro a la mitología guaraní; de ahí en adelante, el contrapunto narrativo va registran-

[11] *Genette, Gérard:* Figuras III. *Barcelona; Lumen, 1989, pág. 309.*

do diferentes polaridades: Ytapé, pueblo colonial, Sapukai, pueblo nuevo, dos Cristos: Gaspar Mora, contemplativo, Cristóbal Jara, el redentor en la tierra, hombre de acción, son ejemplos entre otros.

El entretejido de memorias

Como escritor que no puede trabajar la materia de lo imaginario, sino a partir de la realidad, siempre creí que para escribir es necesario leer antes un texto no escrito, escuchar y oír antes los sonidos de un discurso oral informulado aún, pero presente ya en los armónicos de la memoria.

Roa Bastos

La dialéctica de la propuesta escritural de Roa Bastos, del cruce de la subjetividad individual y la vida social, se plasma en la construcción de la historia en *Hijo de hombre*, yuxtaponiendo dos tipos de memoria: la memoria oral (Macario Francia) y la escrita (Miguel Vera) con las cuales se (re)construye un amplio período de la historia del Paraguay, utilizando como soportes la memoria personal y la memoria colectiva, que dialogan intertextualmente con la historia del referente (contexto histórico).

Yo era muy chico entonces. Mi testimonio no sirve más que a medias. Ahora mismo mientras escribo estos recuerdos, siento que a la inocencia y a los asombros de mi infancia, se mezclan mis traiciones y olvidos de hombre, las repetidas muertes de mi vida. No estoy reviviendo estos recuerdos, tal vez los estoy expiando (pág. 12).

Quien recuerda es Miguel Vera, desde su mirada y vivencia de adulto, que recupera fragmentariamente momentos de su pasado. Escribe «expiando» para borrar o clarificar la mala conciencia de sus «traiciones», de haberse alejado del camino señalado cuando niño por Macario Francia.

El hombre, mis hijos —nos decía—, es como un río. Tiene barranca y orilla. Nace y desemboca en otros ríos. Alguna utilidad debe prestar. Mal río es el que muere en un estero... (pág. 13).

En estas palabras, Macario inscribe la finalidad de la vida de los personajes —la tarea de la solidaridad—; en la novela éstos se dividen en héroes que «desembocan en otros ríos» (Gaspar Mora, Casiano y Cristóbal Jara) y aquél «que muere en un estero», el antihéroe Miguel Vera.

Por otra parte, Macario Francia en la novela representa la memoria oral o en palabras de Roa Bastos «el texto ausente» (bilingüismo de la cultura paraguaya); él mantiene la tradición oral, sus leyendas, mitos, y conoce la historia del pueblo.

Lo escuchábamos con escalofríos. Y sus silencios hablaban tanto como sus palabras. El aire de aquella época inexcrutable nos salpicaba la cara a través de la boca del anciano. Siempre hablaba en guaraní. El dejo suave de la lengua india tornaba apacible el horror, lo metía en la sangre. Ecos de otros ecos. Sombras de sombras. Reflejos de reflejos (pág. 13).

La incorporación de los relatos de Macario Francia —«la memoria viviente del pueblo»— permite a la narración de Miguel Vera la reconstrucción de la historia del Paraguay, que abarca desde la dictadura del Supremo, y posterior a la Guerra de la Triple Alianza.

Macario atravesó de punta a punta el horror de la hecatombe que duró cinco años, hasta la derrota de la última espectral guerrilla de López en Cerro Korá (pág. 17).

Lo que escribe Miguel Vera es su testimonio de la Guerra del Chaco, además de momentos autobiográficos, que son la continuidad «del horror», la pesadilla de un país que ha vivido continuamente en guerra. De este modo él enlaza el marco extratextual —la historia real— con la ficción. Revelando los silencios de la historia oficial, utilizando para ello sus recuerdos personales, urdidos de otras voces, la tradición que hereda por Macario Francia. Así la historia es recuperada en los héroes anónimos, que no quedan inscritos en los textos que reseñan las grandes fechas; de ahí que la escritura de Miguel Vera se transforma en la memoria escrita y reproduce la modalidad escritural de Roa Bastos que anteriormente hemos citado: «Leer antes un texto no escrito», que Miguel Vera conoce en los relatos orales de Macario Francia.

Y bien, ese cráter hubo que rellenar de alguna manera. En veinte años el socavón se recubrió de carne nueva, de gente nueva, de nuevas cosas que sucedían. La vida es ávida y desmemoriada (pág. 132).
Pero no todos olvidaron ni podían olvidar.
A los dos años de aquella destrozada noche, Casiano Jara y su mujer, Natividad, volvieron del yerbal con el hijo, cerrando el ciclo de una vida sin tregua (pág. 133).

Así, mediante saltos cronológicos, Miguel Vera va introduciendo nuevos episodios, que van dando continuidad a su relato del rescate de la vida de los héroes anónimos, en oposición a su conducta pasiva y sus traiciones. Se integran personajes involucrados en las acciones directas como es el caso de Cristóbal Jara, que amplía la tradición de rebeldía de su padre.

Hemos señalado antes que en la narración, Miguel Vera está como protagonista u observador; en su condición de observador, elabora su testimonio a través de otras versiones, cuando reconstruye momentos en que él estaba ausente del pueblo: «Esto fue lo que más me llamó la atención cuando a mi regreso a Ytapé, después de tanto tiempo, casi como un extraño, comencé la tardía indagación de los hechos» (pág. 263). Este recurso ayuda al lector a descubrir las marcas de la enunciación de los materiales con los cuales Miguel Vera elabora su testimonio.

Los momentos finales de la novela corresponden a la otra versión de la historia oficial, la del regreso de los excombatientes, alienados por una guerra que no ha resuelto nada; se encuentran con sus casas y tierras abandonadas y con el presentimiento de un futuro incierto.

Algo tiene que cambiar. No se puede seguir oprimiendo a un pueblo indefinidamente. El hombre es como un río, mis hijos..., decía el viejito Macario Francia. Nace

y muere en otros ríos. Mal río es el que muere en un estero... El agua estancada es ponzoñosa. Engendra miasmas, de una preciosa locura. Luego para curar al enfermo o apaciguarlo, hay que matarlo. Y el suelo de este país está bastante ocupado bajo tierra (pág. 278).

La narración de Miguel Vera queda abierta y se nos informa de los últimos acontecimientos a través de Rosa Monzón, las circunstancias de la muerte de Vera, la recuperación de las hojas de su testimonio, más datos que ayudan a la comprensión de la personalidad del protagonista y la razón por la cual ella desea publicar los manuscritos.

Después de los años, en estos momentos en que el país vuelve a estar al borde de la guerra civil entre oprimidos y opresores, me he decidido a exhumar sus papeles y enviárselos, ahora que él no puede retractarse, ni claudicar, ni ceder. Los he copiado sin cambiar nada, sin alterar una coma. Sólo he omitido los párrafos que me conciernen personalmente, ellos no interesan a nadie... (pág. 285).

Los testimonios de Miguel Vera y de Rosa Monzón guardan una relación intra y extra textual; uno escribe para expiar, en él la escritura es una forma de purificar sus traiciones, la incapacidad de la acción, se integra o contribuye al río de que habla Macario, desde su testimonio, mediante la memoria escrita; con su recuerdo rescata a los héroes anónimos. En ella —exhumar— al recuperar los manuscritos y con su publicación, ayuda a que los sucesos narrados no se pierdan en el olvido y sirvan de comprensión a la tragedia del pueblo paraguayo, presagiando los nuevos signos de la pesadilla belicista.

La escritura liberada

Es ahora cuando la escritura, liberada de sus espejismos formales, está haciendo subir «el fondo a la superficie»: es decir, la realidad del hombre, de la sociedad y de la historia a la irrealidad de sus signos.
Roa Bastos

Retomamos ahora conjuntamente el artículo comentado anteriormente, de Roa Bastos y el análisis realizado de *Hijo de hombre* para establecer los puntos de relación entre la teorización de la literatura y su práctica escritural.

Como hemos visto, la literatura paraguaya posee características particulares en comparación a la de los otros países de Hispanoamérica, en especial su narrativa. Esta situación Roa Bastos la ha descrito como una cultura «sin pasado literario». De ahí que los escritores paraguayos que trabajan tanto en el exilio interno como externo, sugiere que deben dar cuenta en su escritura de una realidad lingüística doble, en los textos escritos en castellano se debe incorporar la oralidad, transmitir su cosmovisión mítica, de una cultura milenaria que sobrevive paralelamente a la lengua dominante; ello se traduce en expresar la experiencia del hombre como una búsqueda de su identidad individual y social, en el contexto de una cultura dependiente, colonizada y represiva.

El escritor paraguayo, consciente de las contradicciones, dicotomías y escisiones de su sociedad, no tiene otra salida que enfrentarlas y desde ellas generar su texto imaginario; sus representaciones deben alimentarse de la energía social, revisión que pasa por desenmascarar los valores y directrices de la cultura dominante, tales como la postulación de la autonomía de la obra literaria —creadora de otra realidad— y negadora de la realidad histórica; por el contrario, Roa Bastos manifiesta que la construcción del texto imaginario es el resultado de la dialéctica personal y de la vida social.

También constata que en la actual producción de la literatura hispanoamericana se da como constante el género de las crónicas, que manifiestan una relectura de la historia. «Las narraciones más significativas asumen este carácter de crónicas del proceso de liberación (en todos los planos: cultural, político, social, comunicacional) que se escriben en la conjunción focal de historias, realidad e imaginación»[12]. Liberación que pasa por la desmitificación de la forma. «De lo que se trata entonces es de que el mito formal de la libertad sea reemplazado por la imaginación auténticamente liberadora y que el universo imaginario, más libre y creativo que nunca, emerja de las fuerzas mismas de la realidad y de la historia»[13].

¿Cómo se manifiesta la escritura liberadora en *Hijo de hombre*? Ya lo hemos anticipado de alguna manera. La relectura de la novela confrontándola con las ideas teóricas de su autor, nos permite descubrir en ésta una práctica escritural, que se manifiesta en los diferentes elementos de la construcción de su imaginario.

El predominio de la estructura dual de *Hijo de hombre*, es símbolo y metáfora de la sociedad paraguaya; las dicotomías sociales, lingüísticas, políticas y culturales están expresadas en la novela, interrelacionada los aspectos históricos e imaginarios como una práctica de la propuesta de la dialéctica de lo personal y lo social.

La escritura de *Hijo de hombre* se proyecta en actividad liberadora en la medida en que testimonia las contradicciones de la sociedad paraguaya y desmitifica las versiones de la cultura dominante, introduciendo una lectura compleja mediante el entrecruzamiento de relatos que reintegran la historia a la ficción.

Esta modalidad será un precedente para el trabajo de los escritores más jóvenes. Ejemplo de ello es Isabel Allende en *La casa de los espíritus* que reproduce la estrategia textual de *Hijo de hombre;* recuérdese la finalidad de sus escrituras, que se manifiesta en los epílogos de ambas novelas.

Alberto Madrid

[12] *Roa Bastos:* Op. Cit, *pág. 136.*

[13] *Roa Bastos:* Op. Cit, *pág. 138.*

Un pueblo en busca de su libertad

Relectura de *Hijo de hombre*

Casi década y media después de su publicación en España, *Hijo de hombre*[1] sigue siendo, junto con *Yo, el Supremo*[2] muy interesante lectura para quienes se sientan preocupados por el devenir de los pueblos del Cono Sur Americano y, muy principalmente, para aquellas personas que han vivido con algún interés el desarrollo político, económico y social de la muy castigada república situada entre los 19 y los 27° de latitud sur, o sea Paraguay, cuya capital es Asunción.

El autor de estas dos novelas es Augusto Roa Bastos, que nació en la mencionada capital en 1917, aunque pasara sus primeros años en la región del Guairá. Exquisito cultivador de la lengua castellana, pese a su larga estancia en Francia, Roa Bastos, poeta ilustre y residente prestigiado en su país, gracias a la contestación perpetua que mantuvo acerca del gobierno del depuesto general Alfredo Stroessner, fue voluntario de la llamada Guerra Grande o Guerra del Chaco contra Bolivia en su compulsiva juventud, actuando después como periodista en su propio país o como viajero fatigado en la Europa de posguerra (1944-1946), hasta que fijó su residencia en Buenos Aires en 1947, primero en calidad de agregado cultural y posibilitando allí su formación que le daría ocasión de regresar a Europa, continente en el cual ha sido muy apreciado como profesor universitario, conferenciante y articulista. Pero en su estancia en Paraguay, Roa Bastos se ocupó fundamentalmente de estudiar tanto los condicionantes reales de su pueblo como la historia efectiva que había posibilitado aquella situación, es decir, el vapuleo constante de hombres y mujeres por personajillos de lo político que pretendían construir su biografía a costa de sufrimientos ajenos y, sobre todo, engordar físicamente gracias a la desnutrición de súbditos conformistas y de indígenas abandonados a una suerte cruel y, además, irremediable por el escaso conocimiento que de estos temas se tiene fuera de los lugares en que están sucediendo. Es así como los problemas seculares de Paraguay dieron pie al nacimiento de

[1] *Augusto Roa Bastos:* Hijo de hombre. *Ediciones Alfaguara, S.A. Madrid, 1977, 388 págs.*

[2] *Augusto Roa Bastos:* Yo el Supremo. *Ediciones Alfaguara, Madrid, 1985, 520 págs.*

la primera de las citadas novelas, de manera que *Hijo de hombre* viene a evocar, fundamentalmente, los problemas históricos del Paraguay, como un pueblo abnegado, y siempre abandonado a su suerte, pero del que el autor tiene un conocimiento intenso que le permite reflejar en sus escritos las vicisitudes de sus compatriotas de cara a lograr un futuro menos oscuro y, desde luego, carente de las cadenas de la opresión militar y de una deuda externa que prohibe salarios razonables para una subsistencia digna a todas las escalas o unos índices culturales que puedan superar aunque sea de forma mínima los baremos del Tercer Mundo.

Conocedor del pueblo guaraní, las expresiones de éste se mezclan de forma frecuente con un depurado castellano, de manera que nos hace compaginar el espíritu indígena del autor con su proyección universal en un ánimo de globalizar esa historia de hambres y miserias que han configurado excepcional visión de ese pueblo acosado desde siempre, y hasta ahora, por unos enemigos tan crueles como han sido y siguen siendo la más feroz incultura, la más grave injusticia social y, también, la incomprensión amplia de sus países cercanos, como Argentina, Brasil y el otro enemigo militar, Bolivia, de donde contemplamos a Paraguay en el centro inhóspito de un hemisferio militarizado y empobrecido por los desgobiernos de despóticos generales y viviendo con la esperanza de una redención que no parece acabar de tocarle en suerte.

Esa lucha por la libertad toma, entonces, todo tipo de caminos, pero el éxito pretendido es escaso ya que con las armas es fácil luchar contra la libertad y con los deseos de igualdad y fraternidad, que acuñó la Revolución Francesa. La violencia es soterrada y viviente a la vez, calculada y precisa, pues quien gobierna tiene los medios para imponer la voluntad y quien desea ser libre únicamente cuenta con su voluntad y su escasa fuerza física frente al coloso de hierro y sin razón que son las dictaduras de todos los colores que en el mundo han sido.

Parte Augusto Roa Bastos de su propia experiencia como hombre de acción, cuyos testimonios personales son importante prólogo para adentrarnos en la historia no del todo ajena que se relata a continuación. Se nos relata al tiempo, de manera ampulosa y magnífica, ese inmenso grado de abandonismo y de desesperación que hizo presa antes y después de la «hermosa guerra» en todos aquellos seres aplastados y subyugados por el excesivo y prepotente autocratismo increíble de la llamada Dictadura Perpetua del Doctor Francia. Se trataba de súbditos indolentes de una tierra pobre donde la iniquidad era su mejor posesión, casi la única, frente a un tierra yerma y a un entorno malvado, incapaz totalmente de hacer menos difícil la vida de sus moradores.

Pero si, generalmente (al menos de forma contemporánea), la historia la instituyen, más que escribirla, los vencedores de guerras sangrientas, hambres perniciosas y violencias sociales, en este caso, Roa Bastos se convierte, de manera eficaz y casi carismática, en la voz de los «vencidos», de los depauperados, de los habitantes de la miseria más atroz, de aquellos que, aun carentes de toda libertad, siguen buscando un camino hacia el horizonte.

Unos versículos de Ezequiel son la entrada o pórtico del libro, aquellos que dicen:

Hijo de hombre, tú habitas en medio de la casa rebelde... (XII, 2).
...Come tu pan con temblor y bebe tu agua con estremecimiento y con anhelo... (XII, 18).
Y pondré mi rostro contra aquel hombre, y le pondré por señal y por fábula, y yo lo cortaré de entre mi pueblo... (XIV, 8).

Casa rebelde que el protagonista, Macario Francia, habita como posibilidad para enterrar los antagonismos de sus antepasados en una difícil vivencia, casi inédita, para recuperar el orgullo de su pueblo tras las humillaciones sufridas tiempo atrás. De ahí esas predestinaciones inquietantes, «come tu pan con temblor y bebe tu agua con estremecimiento y con anhelo», como paso para asumir todas las violencias y comprender todas las incompresiones después de la dictadura cruel y en un reinado de carencias totales. He ahí enfrentamientos seculares, el de Macario con su propia familia, con su propia historia, a fin de buscar un camino recto en el cual redimir a quienes sufrieron el despotismo sin más compensación que el abandono a un futuro cruel y silencioso.

Efectivamente, resulta que casi como siguiendo los pasos del también patético relato de *Yo, el Supremo* («Yo soy el árbitro. Puedo decidir la cosa. Fraguar los hechos. Inventar los acontecimientos»), y sin la menor concesión a una supuesta esperanza, *Hijo de hombre* comienza situándonos ante Macario Francia, que «habría nacido algunos años después de haberse establecido la Dictadura Perpetua. Su padre, el liberto Pilar, era ayuda de cámara de El Supremo. Llevaba su apellido. Muchos de los esclavos que él manumitió —mientras esclavizaba en las cárceles a los patricios—, habían tomado este nombre, que más se parecía al color sombrío de una época. Estaban teñidos de su signo indeleble como por la pigmentación de la motosa piel». Este Macario se convertirá, de manera apasionada, en el inédito salvador del Cristo revivido obra del leproso Gaspar Mora, quien «Durante el tiempo de su exilio lo había tallado pacientemente, acaso para tener un compañero en forma de hombre, porque la soledad se le habría hecho insoportable, mucho más terrible y nefasta quizá que su propia enfermedad». Macario Francia se convierte así, en salvador frente a todo y, fundamentalmente, frente a la constante e incomprensible opresión de ese cura que, obstinadamente, prohibe la entrada de la imagen tallada por Gaspar en cualquier lugar sagrado. Para ello, el representante del orden y de las buenas costumbres, aduce que actúa así porque esa imagen del Cristo de madera «Es la obra de lazariento. Hay peligro de contagio. La Casa de Dios debe estar siempre limpia. Es el lugar de la salud...», aunque permita los estragos del hombre o disimule los castigos de la pobreza. Todo ello va imprimiendo a la novela una serie de protagonistas de variadas psicologías y rasgos inquietantes, como reflejo de los seres humanos que nos implican en miserias irredentas y en historias nada idílicas.

Surge, entonces, la historia de un «doctor», que es arrojado de un tren y, de forma abnegada y paciente, se irá convirtiendo en la persona capaz de alejar el dolor de todos los sapuqueños que a él acuden, comenzando por la María Regalada, hija del enterrador y, posteriormente, enterradora ella misma al heredar oficio y habitación

en una sucesión típica de pobrezas ancestrales. Este hombre se nos presenta como el vivo contraste humano, de bondad y cierta pureza de actos, frente a quienes protagonizaron la horrible matanza de rebeldes civiles, gracias a la audaz intervención de un telegrafista, después convertido en jefe político de Sapukai. Es el mismo «doctor» quien, tras la entrega de una talla de San Ignacio por el enterrador Tani Caceré, como recompensa u obsequio por haber curado a su hija, se vuelve pretendida y fugazmente religioso y comienza a atender solamente «a los que llegaban al tabuco con alguna vieja imagen» hasta que un día infausto María Regalada descubre todas «las imágenes degolladas», lo cual trata de explicarse la heredera del oficio más seguro por el simple hecho de que, al parecer, de aquellas tallas no había surgido nunca un milagro similar al producido por la de San Ignacio, que una noche, de forma casi intempestiva, le llenara de «un chorro de monedas de oro y plata que brillaban a los últimos reflejos, formando entre sus piernas un pequeño montón». La visión del rostro desencajado del «doctor» en esta ocasión y la contemplación de las imágenes degolladas después convierten a María Regalada en objeto de deseo para aquél, de tal manera que «Esa noche, borracho, endemoniado, farfullando a borbotones su lengua incomprensible, la retuvo con él y la poseyó salvajemente entre las tallas destrozadas», después desaparece para siempre, dejando en el pueblo una especial nostalgia de su paso por allí. «No fue mal hombre», piensa la gente. Al tiempo que desaparece este hombre del lugar, un vagón solitario sigue avanzando por las llanuras porque «Tal vez los leprosos ayudaban a los tres moradores a empujarlo», como una correcta explicación de que cualquier cosa es posible bajo los cielos de la opresión salvo, muy posiblemente, el lograr de una vez por todas la felicidad para el hombre que sufre y espera o la libertad para quienes no han cometido en su vida pecado más horrible que, precisamente, el de desear ser libres.

En seguida el propio Roa Bastos se convierte en protagonista principal de su historia, o leyenda, o canto de soledad, o pirámide de historias, y participa de manera altamente decidida de todas las desventuras de aquella masa insolidaria que viaja en el tren errático. Retrocedemos en el tiempo y desde el momento en que fuera arrojado del vagón el futuro degollador de imágenes de madera, llegamos a este otro en que el tren cobra diferente vida, conduciendo hacia Asunción a todo un universo de desarrapados y miserables. Un día aparece en el trayecto un desconocido, «era un gringo delgado«, así como «tres hombres flacos y uno con facha de estanciero». Se preocupan por el entorno y se entabla una conversación en medio de la tropelía del vagón:

—Y ustedes, ¿de dónde vienen?.
—Del destierro.
—Já... ¿Por la última revolución?
—Parece.
—Menos mal que los cívicos les dejan volver pronto —gruñó el gordo—.
—Nosotros no nos metimos —dijo uno a quien llamaban Ozuna—. En el levantamiento quiero decir.

—El golpe los agarró de rebote, seguro.
—Núñez y yo estábamos por recibirnos de abogados. Cuéllar trabajaba en el diario «Patria».
—Haciendo trincheras de papel —dijo Cuéllar sin reírse—.
—Nos conocimos en el lanchón que nos llevó río abajo, al destierro.
—Ahora volvemos los tres juntos —dijo Núñez—.
—Yo soy cívico. Tengo mi estancia en Kaazapá. Tampoco me metí. Y lo mismo me comieron las vacas. Así que...
—Las revoluciones se comen todo lo que encuentran —le interrumpió Núñez con su voz que parecía arañar el huesito de su nariz un poco ganchuda.
—Voy a Asunción a reclamar daños y perjuicios a los paguasús del gobierno. Ya que mis correligionarios son ahora los que mandan.
—Usted, por lo menos... Le comen las vacas pero puede reclamar indemnización. ¿Y los que se murieron?.
—Esos ya no necesitan nada... —dijo el estanciero—.
—Claro —dijo Ozuna—. A esos los come la tierra.
—Bueno, bueno... —dijo el estanciero, conciliador—. No hay que hacerse mala sangre. Es el destino, dijo el sapo que se murió bajo la tabla— la barriga le volvió a temblar con su risa subterránea—. Vamos a comer nosotros también. Estamos por llegar a Borja. Allí hay buen chipá.

Es el mismo tren en el que viaja Damiana Dávalos, que suplirá el recuerdo de otra hembra, Lágrima González. Una historia de erráticos desplazamientos, como es el éxodo de Casiano Jara y su familia, siempre vencidos y al final habitantes, casi indignos, del vagón solitario, después de haber escapado a todas las ignominias que un ser humano sea capaz de soportar, desde esa irracional pérdida de su libertad hasta la mera negación de un techo o de un abrigo para su hijo recién nacido. La llegada al hogar no supone, no puede suponer, mas que el situarse cerca de «El Cristo de Itapé (que) al principio fue un hereje...» y mezclarse con esa otra masa ya semienloquecida por el acarreo de tanta fatalidad, cayendo día a día sobre sus espaldas, o/y, también, por el fantasma irremediable de guerras y revoluciones, donde a la escasez de medios materiales había que unir la conjunción de una geografía adusta imperdonable y la adicción de una soledad de siempre unida a los hombres y a los paisajes. Tanto es así que inluso la visión de una leprosa, bella pero suficientemente lejana, hace que el capitán y la tropa «que vigilaban la leprosería», sientan una pequeña sensación de libertad. Es precisamente esa libertad que en el capítulo denominado «Destinados», y, a través de un diario de campaña, Roa Bastos nos va mostrando gracias a un relato que abarca distintos períodos para concluir con la historia cruel de su arrebatamiento o negación por unos poderes profundamente dictatoriales y nada humanos. Todo ello, sin embargo, tiene lugar al margen de los resultados de la Guerra Grande, además de asistir a escenas poco piadosas como es el ver a amigos y compañeros caer bajo la metralla enemiga en un campo de batalla terrible o, después ya, en las horas del regreso, conocer que los que aún quedan vivos advierten que su vuelta sólo tuvo por ridículo objeto el fenecer lejos de «aquel remoto cañadón del Chaco, calcinado por la sed, embriagado por la muerte» o el pasar a engrosar las habitaciones traslúcidas de los pobres hospitales de Asunción.

Uno y otro, todos los personajes que aparecen en el libro forman parte de esa inmensa pléyade que individualmente se pueden conocer como seres abocados a su eterna falta de libertad, resueltamente identificados como «hijo de hombre», casi en igualdad de condiciones con el Cristo de Gaspar Mora y tan abandonados a su destino como «este pueblo tan calumniado de América, que durante siglos ha oscilado sin descanso entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires», ese pueblo llamado Paraguay, tan lejos de Dios y tan dentro de la pobreza.

II

No obstante, y pese al hermetismo de aquel país, parece que los últimos tiempos han deparado a Paraguay un lento desperezamiento, que podría concluir con la llegada de nuevas estructuras sociales y que podría posibilitar al tiempo un paso firme hacia la democracia. La marcha de Stroessner, algo inimaginable decenios atrás, y las tímidas reformas económicas del señor Rodríguez, a la sazón presidente por obra y gracia de un simple golpe de fuerza o de pactos ultraignorados entre las fuerzas que ostentan los poderes reales, parece conducir al pueblo a ciertos cotos de libertad, o comodidad, antes difíciles de obtener. Sin embargo, Paraguay es un país pobre, con escasos medios para superar su secular miseria y con pocas posibilidades para pagar su deuda. Por lo demás no es una nación estratégica que interese demasiado a las grandes potencias y las ayudas que por ese camino le puedan llegar no serán suficientes para su levantamiento.

Es, además significativo, que tras el derrocamiento de Stroessner pocas fueron las familias que eligieron el exilio salvo parte de la del dictador, que no olvidemos, es consuegro de Rodríguez. Esto vendría a significar, valga la redundancia, que en el aspecto político los cambios esperados tras el cambio eran, son, mínimos aunque desapareciera la foto del antiguo gobernante de los edificios públicos, bellamente sustituida por bordados de ñandutí y filigranas que representan el folklore del pueblo guaraní. Este escenario, un tanto confuso, en el cual la clase acomodada, dirigentes y empresarios de todo tipo, siguen disfrutando de similar confort al de años atrás, mientras es posible seguir contemplando en las grandes ciudades, y más en las pequeñas, a personas que caminan descalzas o un progresivo mercado negro casi con la complacencia de las autoridades, que se ven imposibilitadas para surtir de artículos de primera necesidad a la población. De ahí surgen con frecuencia manifestaciones, huelgas y protestas contra el gobierno tanto por parte de los campesinos, que ven sus productos mal pagados y su labor mal compensada, como por los obreros de todo tipo, cuyos salarios pocas veces alcanzan para mantener su familia, más o menos extensa. Estas protestas también se generalizan mediante carteles frente a los centros de gobierno o las grandes empresas explotadoras de determinadas riquezas del país. Pero también es cierto que la paulatina llegada de los otros paraguayos, aquellos que

llegaron a sumar cerca del millón y que tuvieron que emigrar en los 34 años de dictadura stroessneriana, da al país un tono de patria recobrada, donde, por ello, es posible no sólo la reconciliación sino la posibilidad de iniciar una nueva andadura que le permita situarse en un futuro emprendedor. Hombres como Augusto Roa Bastos, que durante tantos años, han puesto de relieve las carencias de semejante país son ya parte de su historia, pues gracias a ellos, el mundo pudo conocer el cerco de silencio a que se le sometía y lograr que, tal vez ahora, la luz pueda alumbrar ríos y valles, pueblos y ciudades.

III

La historia del pueblo de Itapé, que relata Roa Bastos, se nos asemeja a la propia del Paraguay. Solo empezó a tener vida cuando se tendieron las vías del ferrocarril, primero porque el trabajo que ella supuso era trabajo para los itapeños y cierta prosperidad para el entorno, después porque se convirtió en lugar de paso, que permitió la entrada de noticias y productos hasta entonces desconocidos. «Ahora los trenes pasan más a menudo. Hay una estación nueva y un andén de mampostería, que ha acabado por tomar otra vez el color de antes. Un ramal conduce a la fábrica de azúcar que se ha levantado sobre el río, no lejos del pueblo. Frente a la estación están los depósitos de una bodega y las tiendas de los turcos hacen doler los ojos con sus paredes que parecen bañadas en cal viva. La iglesia nueva recubre los muñones de la antigua. Los velones negros de los cocoteros han sido talados. El campanario también. En su lugar han puesto palcos y un entarimado para las funciones patronales, el día de Santa Clara». Esta prosperidad no hace más que encubrir la situación de graves carencias que sufre un entorno aferrado a ciertos aspectos religiosos, como es la procesión en torno al Cristo del cerro, que aparece así apartando de los hombres otros deseos de verse redimidos de la pobreza y refugiándose en las creencias ultraterrenas a fin de no reconocer su situación miserable y angustiada. En este escenario es en el que Macario va contando la historia del pueblo, primero rememorando la vida y muerte de su sobrino leproso, Gaspar Mora, aquel que, en su agonía, se construyó un Cristo de madera para, al menos, tener ocupación y compañía, y más adelante implicando a todo el pueblo en dar posteridad a la imagen, pese a la oposición del cura. «Es la obra de un lazariento. Hay peligro de contagio. La Casa de Dios debe estar siempre limpia. Es el lugar de salud...». Ello viene a ser reflejo de la violencia que atenaza a los lugareños, ajenos a las alegrías del acomodo, y luchando simplemente por implantar sus propias creencias frente a los poderes, en este caso el de la Iglesia, en medio de un desierto de escaseces totales.

Pero si la lucha por defender el Cristo del leproso supone una confrontación tal vez exagerada, con instigaciones para continuar un futuro de rencillas, «Después de mi ida, esa imagen debe desaparecer. No quiero fomentar la idolatría entre mis feli-

greses...», la crispación desaparecerá cuando se consigue un oasis de libertad al reunirse los itapeños junto a su Cristo, obra del leproso Gaspar, y proclamar que «el hombre tiene dos nacimientos. Uno al nacer, otro al morir... Muere pero queda vivo en los otros, si ha sido cabal con el prójimo». Es tal vez el último triunfo de Macario Francia. «Una mañana de invierno, lo encontraron duro y quieto sobre la helada, entre sus guiñapos blancos, al pie del cerrito».

Es, posteriormente, la historia del doctor forastero que llega al pueblo curando a la hija del sepulturero y a otros itapeños, la que más nos acerca a ese mundo cerrado, sólo comunicado por el desvencijado tren con un exterior siempre quimérico y falto de alternativas para quienes se ven obligados a un exilio interior pocas veces superado. Y serán las estaciones por las que va deambulando el trencito como los períodos que se ven obligados a recorrer los itapeños en su busca de un lugar de mejor acomodo, encontrándose en el camino todo tipo de iniquidades y de violencias, como si de un perfecto calvario se tratara y en cuyas orillas van quedando las ilusiones truncadas, los deseos de libertad, los amigos y hasta las ruinas circundantes, menos mal que el final del viaje todavía promete algún pequeño paraíso para quien nada posee. «De aquel viaje, de aquel cruce en el alba sobre la revuelta salamanca, de todo lo que hasta allí había sucedido, nada recuerdo tan bien como la llegada a Asunción». Meta de un sosegado recuerdo, aunque no, todavía, eslabón efectivo para un perfecto acomodo.

Sin embargo, en el cuarto capítulo, «Éxodo» (una verdadera novela dentro de la novela), el que va a identificar la intención del relato de Roa Bastos, donde aparecerá de una manera más vehemente ese cruel patetismo de un pueblo acosado por enemigos interiores tan feroces como la incultura, los odios más miserables, el abandono a su propia suerte de los más desheredados, la atrocidad de la miseria horrenda y de la enfermedad que nadie intenta siquiera curar o la injusticia social disfrazada de bandería política o interesada violencia.

«Casiano Jara y su mujer Natividad llegaron a Takuzú-Pukú en un de los arreos de hacienda humana que hicieron los agentes de La Industrial, un poco después de aplastado el levantamiento agrario del año 1912, aprovechando el desbande de los rebeldes y el éxodo de la población civil». Poco después de casarse, el marido se ve envuelto en una rebelión, «Natí se hallaba entre el gentío que se había reunido en la estación para despedirlo al grito de «Tierra y libertad». Tras el fracaso y la masacre subsiguiente, huyen hacia «los montes del Guairá, desesperados y hambrientos». Su huida es algo no sólo patético sino infinitamente desolador. Malheridos por los campos, cubriéndose en el fango de los pantanos, salvando los ríos ya sin fuerzas y sabiéndose acosados continuamente, deambulan por serranías y valles, siempre perseguidos de cerca por los represores. En su larga huida, Natí advierte su próximo parto al tiempo que a Casiano le consume la fiebre. Toman partido por aquellos que les admiten en su compañía, aunque enseguida caerán en poder de quienes tratan de coartar su llegada a lugar seguro, no tanto por la implicación política de su andadura como por el egoísmo venal de ser deseada la mujer, por un comisario repugnan-

te: «Jara, me gusta tu mujer. Te doy por ella 300 patacones...» Todo, y fundamentalmente, les impulsa a seguir juntos, a buscar una salida a la situación maldita en que se encuentran. La persecución, entonces, se hace más violenta, más dramática. Ya ha nacido el niño y cada paso que dan con él puede ser el último. Los perseguidores son implacables, crueles, perfectas alimañas en busca de los vencidos y sin darles tregua, todo lo cual supondrá una especial tragedia para quienes sólo poseen los caminos, el hambre y la enfermedad. Acosados por hombres armados, por perros y por todas las calamidades, al fin, Casiano y Natí lograrán salir de aquel encierro gracias a la misericordia del cielo y de una carreta renqueante que les conducirá a su libertad. Esta odisea es la configuración misma de todo el pueblo que se ve apresado por las circunstancias y que, al ser víctimas de ellas, lucha contra entes terribles, donde sólo cuentan la crueldad y la ruindad de los perseguidores, porque ni el cielo les dará cobijo en esa huida hacia ninguna parte. Son las fronteras de los pobres, no dibujadas en ningún mapa y que, por ello, les frenan cualquier paso hacia su posible libertad. Son las arenas movedizas que obstaculizan las huidas y recortan las posibilidades de hallar una salida para quienes se sienten atrapados por la soledad y la enfermedad, por la desidia y los odios menos explicables. Son las memorables trampas que las dictaduras sitúan entre los súbditos y el poder para componer una geografía gris y lamentable donde sólo sea dado el vivir bajo el influjo del sistema opresor y no bajo la sensación de tener unas leyes dignas y unos derechos igualitarios para todos. Es así como los hombres tratarán de ganar el otro lado de ese pozo profundo que es la ambigua soledad del esclavo y llegar al horizonte claro en que los hombres libres puedan hermanarse bajo un mismo sol.

Pero además, es aquí donde comienza la historia de Cristóbal Jara, el hijo de Casiano y Natí que, primero en constantes rebeliones contra ese poder despótico y vilipendiante y, después, en lucha contra los bolivianos, entregará su propia vida al ideal de la libertad y de los condicionantes de su situación. Nace pobre, ya desheredado, y pobre se entrega a esa lucha sin tregua que consiste en buscar los caminos rectos de la tierra para todos y la hermandad ante tanta desolación como su propio entorno le ofrece. Pero no sólo es su afán de obtener un lugar de comodidad para sí y para quienes sufren esa situación desesperanzada, sino que Cristóbal Jara obrará a impulsos de su propia resolución: no existe barrera que pueda permanecer en pie si esa barrera es capaz de limitar un solo derecho de los hombres y mujeres que, como él, nada tienen aunque aspiren a lograr futuros de paz siempre deseados y que han de serles arrebatados por la fuerza a sus detentadores abominables y perversos. Es la historia de un hombre solo contra la adversidad, pero siempre animado por los suyos que estimularán el forcejeo que hace posible ese enfrentamiento contra un presunto coloso que, aunque con los pies de barro, es dueño de los medios y las armas capaces de hacer callar al pueblo miserable.

Al fin, el antiguo sargento Casiano Jara convierte el viejo vagón, que causara tanta mortandad en la época revolucionaria, en su hogar. Allí convive con su esposa Natí

y el recién nacido, tras la huida de su destierro y el regreso a la tierra esquilmada por la que luchará. Un viajero impenitente rememora los antiguos hechos y analiza el porqué de ese presente casi inhóspito y de paz tan precaria.

«Me costaba concebir el viaje del vagón por esa planicie seca y cuarteada, que las lluvias del invierno y el desborde del arroyo transformaban en pantano. Se me hacía cuesta arriba imaginarlo rodando sobre rudimentarios rieles de madera, arrastrado más que por una yunta de bueyes o dos y tres y aún cuatro yuntas de las lomadas, por la terca, por la endemoniada voluntad de un hombre que no cejó hasta meterlo, esconderlo y hasta incrustarlo literalmente en la selva».

Ahí queda el recuerdo de tiempos revolucionarios: ese fracaso casi imperdonable que supuso una huida hacia todos los confines y a seguir viviendo lejos de esa «tierra y libertad» que se habían convertido en grito y consigna de la lucha fratricida. «Cuando el levantamiento agrario del año 12 estaba prácticamente vencido, las guerrillas rebeldes, después de una azarosa retirada, se concentraron y atrincheraron en el recién fundado pueblo de Sapukai cuyo nacimiento había alumbrado el fuego aciago del cometa y que ahora se disponía a recibir su bautizo de sangre y fuego». La historia es que una locomotora cargada «hasta los topes de bombas de alto poder» para que explotara a mitad de trayecto. Sin embargo, la huida del maquinista y la aglomeración en la estación, de gentes que iban a despedir a los combatientes, precipitó la desgracia, dejando tras de sí más destrucción que la supuesta. «El fogonazo y la explosión rompieron la noche con un penacho de fuego». Construir en ese vagón un hogar y llevarlo hasta la selva parece entre increíble y magnífica, pero esa es la enseñanza para después de una guerra: el hacer del lugar del crimen un posible aposento para encarar al futuro, en la vida del hijo del sargento Casiano Jara, como si sólo tras la destrucción fuera dable emprender nuevas leyendas, con sus históricos deseos de libertad o, al menos, la posibilidad de armarse frente a otra época de tiranía. Así, mientras Casiano Jara envejece a bordo de «esa mole de madera y metal sobre la llanura sedienta y agrietada», otros hombres laboran, en silencio, y buscan adeptos para su lucha. Es el signo de la tierra guaraní, siempre en pie de guerra.

—La revolución va a estallar pronto en todo el país. Nosotros vamos a formar aquí nuestra montonera.

El narrador se hace parte de la desgraciada historia de guerras y compromisos y, poco a poco, se va a sentir solidario con quienes no poseen otro destino que la lucha ciega frente a los designios de la noche oscura en que la tiranía permanece. Al ser requerido para que participe en el nuevo levantamiento duda, y se justifica al estar «controlado por la jefatura de policía», tal vez por no ver claro el momento en que ha de producirse la intentona.

Hubo un largo silencio. Cien ojos me medían de arriba a abajo.
—¿Tienen armas?
—Un poco, para empezar. Cuando llegue el momento, vamos a asaltar la jefatura.

Los puños se habían crispado junto a las piernas. Bolas de barro seco. Tenían, como las caras, el color gredoso del estero.
—¿Qué nos contesta? —preguntó impávido el que decía llamarse Silvestre Aquino.
—No sé. Déjenme pensarlo...

Pero ya sabía en ese momento que tarde o temprano iba a aceptar. El ciclo recomenzaba y de nuevo se incluía. Lo adivinaba oscuramente, en una especie de anticipada resignación. ¿No era posible, pues, quedar al margen?

Nunca es posible quedar al margen, siempre se hace necesario luchar para poder construir hogares dignos y lugares donde los niños nazcan y crezcan libres. Y así comienza, a deshoras como en todas las ocasiones, una nueva revuelta contra el despotismo y la miseria que siguen, seguían, azotando al Paraguay.

La revuelta, como siempre, es reprimida de manera brutal. El hijo de Casiano, Cristóbal Jara, que iba al frente de la misma, huye a la represión y se esconde en el cementerio, donde un muchachito le lleva alimentos y noticias del momento posterior.

—A Silvestre y a los otros prisioneros los mandaron engrillados esta tarde en el tren.
—¿No sabe adónde?
—No. Seguro a Paraguay. Los centinelas eran del escuadrón que vino de allá.
—¿Iban todos?
—Menos los que murieron...

Tras la ventana del cementerio el mundo sigue su curso, ajeno a la miseria y el dolor de los vencidos. Ahora mismo se prepara una fiesta para los oficiales del escuadrón, a la cual desea asistir el proscrito Cristóbal Jara, el hombre más buscado de los contornos.

Mientras tanto un par de soldados hacen la guardia, comentando los recientes sucesos:

—Yo no sé por qué vinimos a matar a estos prójimos —dijo el del pecho lampiño, casi para sí—. ¡Meta bala sin compasión! No habían hecho nada todavía.
—Orden es orden —replicó el otro, que parecía dormido bajo la gorra—. Nosotros estamos sirviendo a la patria y se acabó. Para qué vamos a plaguearnos en balde.
—No entiendo eso, Luchí. ¿Servir a la patria entonces quiere decir matarnos los unos a los otros?
—Estos se quisieron levantar contra el gobierno.
—Porque el gobierno aprieta desde arriba.
—Para eso es gobierno.

La insolución queda ahí. Está naciendo una idea, forzada, de que la obligación del poder es simplemente condenar todo atisbo de libertad, sea del color que sea, reprimir cualquier manifestación que pueda suponer un soplo de insubordinación o de violencia tendente a solicitar la mínima justicia para un pueblo desolado y mísero.

La feroz persecución de Cristóbal se hace confusa, violenta. El capitán dispara contra un bulto creyéndole el huido, y acierta a un chivo de la sepulturera, que lo reclama, justificando su propiedad y el atender no sólo al chivo, sino a los muertos y más menesteres.

—¿No te parece que es mucho para una sola persona?.
—Yo atiendo a los enfermos también. Por estos lados no hay carne. Hay mucha miseria. Y ahora va a haber más.

De esa manera justificará también el carnear al chivo muerto «y hacer cecina de él».

Los presos continúan camino de su encierro. Para el tren, pero ni siquiera se le permite al pueblo acercarse a él. «—¡Para qué las llevan así! ¡Ni que fueran animales!». Mientras tanto continúan los preparativos de la fiesta. «—Las damas de la comisión pro templo y las maestras han trabajado como negras». Ahí es donde pretende ir precisamente el proscrito, y la sepulturera y su hijo comentan la trayectoria del mismo.

—El tiene que vivir para cumplir su obligación.
—¿Cuál es su obligación, mamita?
—Luchar para que esto cambie... Anda, a dormir ahora...
Alejo se levantó pesado de sueño y fue a tumbarse en su catre.
Se durmió en seguida. Había algo de anunciación en este niño, guarnecido en la soledad de su sueño como en una región inaccesible, donde pasado y futuro mezclaban sus fronteras. Engendrado por el estupro, estaba allí sin embargo, para testimoniar la inocencia, la incorruptible pureza de la raza humana, puesto que en él todo tiempo recomenzaba desde el principio.

En plena fiesta su patrón descubre a Cristóbal bailando con la sepulturera, y está a punto de delatarlo, cuando una gran confusión trastoca todo lo existente al advertir que los leprosos también han acudido a la reunión. Ello facilita la huida de Jara hacia nuevos caminos de posible libertad y desafíos, como si siempre fuera precisa la unión de las fuerzas de la miseria, de los oprimidos por el poder o la enfermedad, para burlar el sitio de las armas y de la injusticia y que alguien o algo se alce por encima del espacio de los hombres y comience, de nuevo, a urdir los planes de la rebelión y los caminos de la justicia.

Y por fin, la guerra. No podía faltar la guerra, la Gran Guerra, la del Chaco, la ocasión magistral para que los abandonados a su miseria sean, además, capaces de dar la vida por la patria, por esa patria que más parece madrastra que otra cosa. El narrador relata tal vez su propia experiencia en el hoyo del Boquerón, con unas armas antediluvianas, frente a un mejor enemigo, sin intendencia, sin agua y sin organización de ninguna clase. Luchar por un trozo de tierra, mientras se tiene el convencimiento de que el gobierno es incapaz de ordenar la economía o de dar trabajo a los desheredados, es la mejor manera de lanzarse a una aventura vacía.

«Creo que en el libro de León Pinelo se afirma y se prueba que el Paraíso Terrenal estuvo situado aquí, en el centro del Nuevo Mundo, en el corazón del continente indio, como un lugar *corpóreo, real y verdadero*, y que aquí fue creado el Primer Hombre». Ese es el lugar en que los hombres mueren bajo las balas enemigas y de sed, perdidos en su propia tierra y sin más esperanza que el escapar de un infierno perdido que no ofrece ninguna garantía de avanzar hacia la victoria. Sólo la muerte blanca se aproxima, mientras que es poco fácil huir de la muerte roja, aquella es la que produce la falta de agua, ésta la que viene de la mano de la metralla enemiga. En el escenario

se unen todos los paraguayos, quienes defendían a la patria en el bando de los milicos y quienes andaban de revuelta en revuelta en busca de su ansiada libertad. Hasta los niños son importantes soldados para la muerte, como es el caso del hijo de Lágrima González, al fin asistente de un futuro comandante sin huestes. En el lugar en que pudo haber estado el Paraíso Terrenal, hasta las moscas tienen más suerte que los paraguayos, al fin son beneficiarias de los cadáveres que la guerra y la miseria produce. Sólo los hombres, con Chaco o sin él, son presa de un presente maldito y van camino de un futuro vacío y estático. Es una guerra tan sin sentido como las demás, pero donde también se hace posible el hermanamiento de los pobres del mundo en el histérico caos que sólo conduce a la humillación y el exterminio.

La vida en la retaguardia no es mejor que en las trincheras, sobre todo cuando los bolís la convierten en objetivo principal y se lían a lanzar bombas sobre los puestos de socorro y los heridos que yacen en medio de una batahola de enseres, armas inservibles, vehículos averiados y sanitarios impotentes ante tanta sangre y desolación. Es el momento en que los antiguos sublevados, Cristóbal Jara, Silvestre Aquino, han de acudir de nuevo a servir a la patria, y se hacen portadores de agua para llevarla a quienes resisten en el Boquerón, siendo constantemente hostigados por la aviación y con la añadida emoción de una muchacha, que enrolándose en la expedición, persigue a Cristóbal, presa de su amor. En este lugar, infierno de los infiernos, es donde los hombres y las máquinas han de dar todo lo que pueden para llegar a quienes están a punto de sucumbir. Es esto un sentido de patria que está por encima de las propias necesidades físicas de los combatientes, a quienes impregna de un valor que no se corresponde con los alicientes que en tiempo de paz el gobierno les dedica.

Pero la llamada «hermosa guerra« tiene, además de otras características, la posibilidad de convertir a sus combatientes en seres marginados, personas confusas que llegan a confundir el valor de la patria y el significado de la vida. Tras la muerte de Silvestre Aquino, sigue el intento de Cristóbal Jara y su enamorada por llevar agua hasta los sitiados, mientras desde el aire los bolivianos se empeñan en hacerles retroceder o, al menos, evitar que lleguen a su meta. La suerte de ellos como la de otros combatientes son, también, producto de la guerra cruel y despiadada que libran dos pueblos hambrientos por algo que ni siquiera les llegará a pertenecer en el momento de la victoria. Al llegar el cese de hostilidades se hace posible el regreso a las ciudades, se modifican los sistemas sociales, el teniente que mandara a las tropas en campaña es convertido en alcalde y el jefe político usa de su cargo para hacer pasar por su cama a cuantas mujeres le apetece. Es vengado por los hermanos de una de ellas, mientras que otra, la esposa de un combatiente, Crisanto, permanecía a su lado, a costa de los lloros de su hijo pequeño. Será éste, Crisanto, el producto más típico de la guerra. Quien demostrara, tal vez, excesivo valor en los combates, pasará a ser alguien a quien importan poco las cuestiones de su entorno, olvidando casi la presencia de su hijo, en un camino hacia ninguna parte que le hará convertirse en un ser extraviado que, al final, creerá que aún vive la guerra, posiblemente porque

ella sea algo tan importante como su existencia absurda una vez abandonadas las armas. De ahí su final absurdo, envuelto en una demencia de la que ya saldrá malparado, y sin poder ser el necesario sostén para su hijo, que poco o nada sabe de la lucha recién terminada. El relator nos habla de estos hombres. «No pienso en ellos solamente —dice—. Pienso en los otros seres como ellos, degradados hasta el último límite de su condición, como si el hambre sufriente y vejado fuera siempre y en otras partes el único fatalmente inmortal». Pero eso es precisamente la inmortalidad de aquellos a quienes venció la desesperanza, a quienes dejó humillados y ofendidos una refriega tan inútil como casual. Porque si no solamente fueron víctimas de la miseria y de la injusticia, además se convirtieron en héroes de una defensa hostil que poco o nada les depararía. «—¡Defender a la patria! ¡Las tierras de los gringos fuimos a defender!... ¡Nosotros también somos la patria y quién nos defiende ahora!», es la expresión de un excombatiente inválido, de un hijo de hombre nunca redimido más que por el dolor y la violencia, nunca saturados de amor y pan, siempre sedientos y abandonados a una suerte tan tremenda y cruel como la de todo un pueblo durante siglos y siglos. Así, la doctora Rosa Monzón al dar a la imprenta los papeles del teniente Vera dirá:

> Creo que el principal valor de estas historias radica en el testimonio que encierran. Acaso su publicación ayude, aunque sea en mínima parte, a comprender más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América, que durante siglos ha oscilado sin descanso entre la rebeldía y la opresión, entre el oprobio de sus escarnecedores y la profecía de sus mártires...

Manuel Quiroga Clérigo



Dictadura y «espacios-cárceles»:

Doble reflejo de una misma realidad en *Hijo de hombre* y *Yo el Supremo*

La recurrencia del tema de la dictadura en la novelística paraguaya del exilio en general, y en la de Roa Bastos en particular, no es nada *casual* sino más bien, obligadamente, *causal.* Obedece a una compleja serie de factores histórico-políticos y económico-culturales que a través de mecanismos de censura y antocensura afectan directamente al escritor de intrafronteras e indirectamente a su colega del exilio. Esto explica, en parte, el que ciertos temas relacionados con la problemática del exilio, de la dictadura o de otros asuntos paraguayos (controversiales o críticos) actuales, candentes, de «prohibida» o difícil expresión narrativa dentro del país, constituyen núcleos temáticos recurrentes en la producción del exilio, dentro de la cual cabe toda la obra narrativa roabastiana. Afirma Todorov que «la génesis de una obra es inseparable de la estructura, la historia de la creación del libro, de su sentido.»[1] Es justamente a la génesis de sus obras a la que hace referencia Roa Bastos cuando nos dice, con respecto a *Hijo de hombre,* que «la lejanía de la patria me impuso el tema de esta novela, tema que había herido mi sensibilidad en los largos años de reflexión sobre mi tierra y sus problemas» o cuando el mismo autor expresa un poco después, hablando de la orientación próxima de su obra, que el tema de la vida en el exilio se lo «impone como una necesidad de expresión temática.»[2] Creemos, con Todorov, que tanto la estructura como el sentido de cualquier obra literaria son inseparables de su génesis y de la historia de su creación, respectivamente.

En *Hijo de hombre,*[3] la figura del doctor Francia, primer dictador del Paraguay «independiente», domina las primeras páginas de la novela, a manera de cuadro introductorio al microcosmos-reflejo de más de cien años (1814-1947) de historia e intrahistoria paraguayas. En *Yo el Supremo,*[4] especie de exorcismo narrativo de una verda-

[1] *En* ¿Qué es el estructuralismo? Poética, *trad. Ricardo Pochtar (Buenos Aires: Editorial Losada, 1975), p. 108.*

[2] *Ver «3 escritores: 3 visiones de la novela,»* Alcor, *Nº. 41 (1966). p. 4.*

[3] *Augusto Roa Bastos,* Hijo de hombre *(Madrid: Editorial Revista de Occidente, 1969). En adelante las citas y paginación (entre paréntesis) correspondientes irán incorporadas al texto y provendrán de esta edición.*

[4] *Augusto Roa Bastos,* Yo el Supremo *(Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores, 1974). Para citas y numeración de páginas, en adelante incorporadas al texto (entre paréntesis), usaremos esta edición.*

dera obsesión hacia el personaje histórico por parte del «Sarmiento» paraguayo[5], el dictador y la dictadura, como entes concretos y como prototipos repetidos a lo largo de la historia paraguaya, dominan totalmente el texto.

Partiendo de la postura crítica expresada por Pouillon en *Tiempo y novela* de que «la forma debe resultar de una exigencia del contenido; es un molde que es moldeado y no que moldea»[6], se puede afirmar que los espacios que conforman el escenario narrativo de una obra, en cuanto responden a exigencias del contenido, constituyen elementos estructurales necesarios, resultantes de su temática. En el caso de las dos novelas de Roa Bastos, a la recuperación novelística del tema «dictadura» corresponde, a nivel formal, una recurrencia significativa de «espacios-cárceles»: espacios cerrados, lugares que sofocan y oprimen, ambientes limitados y limitantes. En este trabajo nos proponemos aislar y analizar la función de dichos «espacios-cárceles» en la novelística roabastiana.

En *Hijo de hombre*, la narración se desarrolla básicamente de manera cronológica, aunque ésta se da a lo largo de una serie de espacios interiores cuya nota común es su estrechez, su carácter asfixiante, su calidad de «isla». Tenemos, en esa primera novela de Roa, nueve capítulos simétrica y paralelamente estructurados en torno a determinados elementos repetidos a lo largo de todos ellos y entre los que se cuenta, por capítulo en este caso, una serie de espacios-cárceles.[7]

Se abre el primer capítulo («Hijo de hombre») con la evocación —que se hace presencial y vívida— de la Dictadura Perpetua [8]. En estas páginas iniciales, donde se establece el marco histórico del cual derivarán y al cual convergerán los demás episodios históricos patrios recreados en la narración, la visión que tenemos del Paraguay, escenario esencial de la novela, es la de una gran cárcel. El control que ejercía el Supremo era absoluto. Su figura «se recortaba imponente..., vigilando el país con el rigor implacable de su voluntad...» (16). Nadie escapaba de esa «cárcel» sin su permiso y de la misma manera tampoco nada ni nadie entraba sin que él diera su consentimiento. La introducción de ese pasado es clave para comprender, desde una perspectiva histórica amplia, la serie de episodios individuales, colectivos e históricos, que nos presenta la novela. A ese propósito responde la novela de Macario, nexo entre el pasado y el presente narrativos, y de allí deriva la importancia estructural de sus recuerdos. Estos constituyen el contexto, aquí incorporado dentro mismo del texto, gracias al cual todos los demás elementos de la obra cobrarán significado global. A través de sus palabras visualizamos el terror de toda una época, las andanzas del dictador Francia «mientras esclavizaba en las cárceles a los patricios» (16) y esos «sótanos oscuros llenos de enterrados vivos que se agitaban en sueños bajo el ojo insomne y tenaz» (16). El país es una gran cárcel dividida en una serie de celdas más pequeñas (las ciudades de confinamiento). Así por ejemplo, cuando el Supremo manda ajusticiar a Pilar, padre de Macario, nos dice éste que «los doce hijos de Pilar fuimos confinados a distintos puntos del país» (17). Tal es el Paraguay de entonces, precursor del actual. Por medio de esos recuerdos de Macario, entonces, ese primer

[5] *Ver declaraciones de Roa en* Siempre, *11 de dic. de 1974, p. VI. Allí él declara que a lo largo de toda su vida fue «tentado, asediado constantemente por la idea de llevar a cabo este fascinante proyecto: convertir en personaje de una de mis novelas al personaje histórico mismo...»*

[6] *En* Tiempo y novela, *trad. Irene Cousien (Buenos Aires: Editorial Paidós, 1970), p. 16.*

[7] *Algunos de dichos elementos repetidos en la obra son: a) la estructuración del narrador que oscila de capítulo a capítulo entre el personal, en primera persona, y el omnisciente, en tercera; b) las historias de derroteros paralelos —Gaspar Mora, el doctor Alexis Dubrovsky, Casiano y Nati Jara, Cristóbal Jara— en cuanto contrastan con el individual del narrador Miguel Vera; c) el ansia de justicia social que incluye, en grado diverso, a los anteriormente nombrados, exceptuando tal vez a Dubrovsky y a Vera, pero incluyendo a Macario y a los dos editores implícitos en la obra: Rosa Monzón y Roa Bastos, según se deduce del último párrafo de la novela; y d) los núcleos histórico-políticos incorporados dentro del mundo novelístico.*

[8] *El doctor Gaspar Rodríguez de Francia («el Supremo») ocupó el poder, primero como dictador temporal (1814-1816), y luego como dictador perpetuo (desde 1816 hasta su muerte en 1840).*

capítulo predice varios de los elementos, incluyendo la presencia de otros espacios-cárceles, de los capítulos que le siguen.

El segundo capítulo («Madera y carne») se desarrolla en Sapukai, pueblo fundado en donde era entonces un gran cementerio (consecuencia de la catástrofe de la Guerra de la Triple Alianza[9]), y que luego de un tiempo de relativa prosperidad pasó a ser el «pueblo de muertos enterrados bajo las vías» (35) del presente narrativo, como resultado de la revolución de 1912, varias veces aludida en el texto. A Sapukai se lo vislumbra lleno de presagios significativos desde el principio, y debido a su cíclica y casi mítica historia, se lo proyecta a la vez en un futuro que rebasa los límites del texto, como una ciudad Fénix, que renace de sus propias cenizas, multiplicándose siempre, una y otra vez con las mismas esperanzas, los mismos problemas, parecidas soluciones y paralelos fracasos. Antes de terminar la lectura de la obra, Sapukai habrá sido cuna de una nueva rebelión y repetida derrota, con otro saldo de muertos para este pueblo predestinado al eterno ciclo de oscilar entre pueblo de muertos (cementerio) y pueblo de vivos.

En Sapukai el exiliado Alexis Subrovsky vive una vida presidiaria. Prueba primero la cárcel real cuando sus intenciones de ayudar a un niño enfermo son malinterpretadas y es acusado de una serie de delitos (38-39). Al salir de allí, él mismo se enclaustra en su cuarto-celda. «Se pasaba todo el tiempo enterrado en el húmedo cuartucho no más amplio y cómodo que el calabozo de la prevención» (39). El leprosario y el cementerio constituyen otros dos espacios cerrados que están contenidos en la narración, implicando simbólicamente en dos casos concretos de *no exit*, otros tantos de difícil o imposible solución, relacionados con la problemática humana, de raíz histórico-política y económico-social tanto del paraguayo en particular como del latinoamericano en general.

«El país es un gran cuartel,» se lee en el apítulo III («Estaciones», 52), para comprobar después que este gran «cuartel» está compuesto de otros tantos cuarteles-cárceles. ¿Qué otra cosa sino una gran prisión de seguridad máxima son los yerbales de Takurú-Pukú, rodeados de una selva infranqueable, de donde nunca «nadie había conseguido escapar?» (cap. IV, 66). ¿Y Peña Hermosa? (cap. VII). ¿Y el Chaco? (caps. VII, VIII y IX). ¿Qué más cárcel que estos lugares poblados por castigados y confinados, y de donde la huida oscilaba entre improbable e imposible?

En todos estos capítulos, el elemento humano se encuentra sin salida, encerrado, y en mayor o menor grado el deseo de escapar, obsesión en algunos (Nati y Casiano, 77; presos en Peña Hermosa, 143), es acuciante en todos los casos. Allí están el doctor Alexis Dubrovsky en su cuartucho-celda; los leprosos en el leprosario; Casiano y Nati en Takurú-Pukú primero, y luego en la selva impenetrable; Miguel Vera cuando va confinado a Sapukai, para ser poco después apresado; Kiritó en el cementerio, acorralado por las fuerzas gubernamentales; Casiano, apresado y torturado antes de su fuga; en fin, todos los destinados en Peña Hermosa, y también los miles de atrapados en la guerra de la sed (Guerra del Chaco), sin contar los que periódicamente son enterra-

[9] La Guerra de la Triple Alianza (1865-1870), también conocida como Guerra Grande y Guerra del 70, es una de las más sangrientas que registra la historia americana, y enfrenta a Paraguay con las tropas unidas de Argentina, Brasil y Uruguay. Como consecuencia de esa guerra, el Paraguay quedó prácticamente aniquilado, tanto en recursos económicos como humanos.

dos en Sapukai para más tarde renacer y morir como señal de que «la esperanza (agréguese de redención social) es lo último que se pierde.»

Si aplicamos a *Yo el Supremo,* novela cuya temática gira en torno a la realidad de la dictadura, la premisa anteriormente citada de Pouillon de que «la forma debe resultar de una exigencia del contenido novelístico,»[10] resulta lógico esperar que abunden en dicha obra los entornos cerrados, circuitos limitados y limitantes, los espacios-cárceles. En efecto, tal es la índole de los recintos contenidos aquí, empezando con ese «agujero de albañal» (300) de donde escapa la voz suprema que teje y desteje la trama novelística, y siguiendo con la serie de escenarios evocados, recogidos por la pluma de Patiño, luego de la cuidadosa corrección a que el Supremo «dictador» somete todos los datos que a él y a su gobierno aludan.

El espacio físico que contiene al narrador permanece incambiado a lo largo de la novela. Se trata de su cárcel perpetua. De allí aquél no podrá salir jamás, por estar desde hace ya mucho tiempo condenado a perpetuidad «bajo tierra» (81). La irreversibilidad de su situación está implícita en las palabras condenatorias del compilador, cuyo reproche le va dirigido familiar (por medio del tuteo) aunque directa e implacablemente al doctor Francia, supremo narrador-dictador de la obra:

> Estás igualmente condenado... Para ti no hay rescate posible... Lo bueno, lo mejor de todo es que nadie te escucha ya. Inútil que te desgañites en el absoluto silencio... Cuando los ácaros, las sílfides, las curtonebras, las carcófagas y todas las otras migraciones de larvas y orugas, de diminutos roedores y aradores necrófagos, acaben con lo que resta de tu estimada no-persona, en ese momento te asaltarán también unas ganas tremendas de comer... Te acordarás del huevo que mandaste poner bajo las cenizas calientes para tu último desayuno... ¿Qué tal, Supremo Finado, si te dejamos así, condenado al hambre perpetua de no comerte un güevo...? (456)

Hay en esta novela una correlación implícita entre el punto de vista narrativo y el motivo de espacios cerrados. La voz narrativa dominante a lo largo de la obra es la del propio Francia que narra en primera persona y de manera predominante en tiempo presente. El hecho de que este narrador se ubique en un recinto cerrado mientras genera su texto, limita los tipos de «textos» que en tal situación pueda producir [11]. Justamente los tres textos básicos que constituyen la novela evocan la condición de riguroso aislamiento físico —con la única compañía de su inseparable secretario Patiño— en que se encuentra el dictador. Son dichos textos «la circular perpetua,» especie de compendio histórico del Paraguay, que escribe por etapas, para destruir con él a sus lectores; su «cuaderno privado,» donde refleja sus pensamientos más íntimos, su vida privada, y cuyo diálogo que mantiene con Patiño, que es también otro texto escrito, ya que mientras el narrador «dicta,» su secretario «escribe.»

En resumen, los tres textos generados por el narrador recluido en su espacio cerrado requieren también un espacio físico cerrado, o por lo menos aislado. El narrador sólo necesita papel y tinta para generar la «circular perpetua» y su «cuaderno privado.» En cuanto a sus confidencias con Patiño, éstas constituyen un diálogo entre compañeros de celda. Hay que señalar también que el motivo del espacio cerrado con

[10] Ver nota 6.

[11] En adelante distinguimos entre «textos» y «Texto» para aludir, en el primer caso, a los varios documentos entretejidos en la trama novelesca y/o allí comentados, y en el segundo, para referirnos a la novela misma, i.e., al «Texto,» suma dialéctica de estos otros «textos.»

relación a este narrador capta una doble verdad histórica: el carácter solitario e introvertido de Francia y el total aislamiento en que éste mantuvo a su país durante sus años de dictadura. De manera paralela, la voz suprema predominante, cuyos designios debían cumplirse bajo pena de severos castigos, implica al mismo tiempo la anulación de la voz del pueblo, lo que parecería traducir la situación de un país relativamente inculto regido por un gobernante altamente cultivado. De ahí que también reflejen verdad histórica las actividades escrituralaes del narrador de *Yo el Supremo.*

Los espacios evocados no dejan de ser menos limitantes. Allí están la penitenciaría del Tevegó con sus presos políticos (27-28); y las varias cárceles esparcidas en distintos puntos del territorio, a las cuales se refiere el Supremo como a «mis calabozos» (82). Allí está también el pueblo-cárcel donde tuvo durante varios años al naturalista Bonpland, severamente vigilado y sin permitirle salir del país, hasta que se le ocurrió soltarlo, cuando ya aquél hubiera preferido quedarse (286).

En *Yo el Supremo,* la disposición del material narrativo en torno a dichos espacios-cárceles constituye a la vez reflejo y confirmación (en cuanto «verdad» abierta a controversia dentro mismo del Texto) de un texto secundario (incorporado a la obra como nota del compilador) que llega a minar sutilmente la credibilidad del narrador, cuya tarea incluye corregir o negar el contenido de una serie de documentos incorporados a la trama novelística —y que incluyen transcripciones parciales de crónicas varias, folletos, cartas, libros de historia, etc [12]. Se trata aquí de las crónicas en que los doctores suizos Rengger y Longchamp —que visitaron el Paraguay de Francia— comentan sobre la situación carcelaria durante su gobierno. «Usted, Juan Rengo,» lo acusa el dictador, «fue el más mentiroso y ruin. Describió cárceles y tormentos indescriptibles... Se condolió de los condenados a cadena perpetua; de los condenados a soledad perpetua en el remoto penal del Tevegó, rodeado por el desierto, más infranqueable que los muros de las prisiones subterráneas» (129). Los pasajes que trata de rechazar Francia, calificándolos de falsos, son aquéllos en que se describe en detalle la situación física y el trato inhumano en estas cárceles, incluyendo los tipos de castigos practicados en ellas:

> Para aislar mejor a los individuos de esta esfera [clase baja] que le infundían sospechas, fundó una colonia en la orilla izquierda del río Paraguay, a ciento veinte leguas al norte de Asunción, y la pobló en gran parte con mulatos y mujeres de mala vida. Esta colonia penitenciaria, a la que le puso el nombre Tevegó, es la más septentrional del país...En la Asunción hay dos clases de prisiones: la cárcel pública y la prisión del Estado. La primera...no tiene más que un piso bajo, distribuido en ocho piezas...En cada pieza se hallan amontonados treinta o cuarenta presos, que no pudiendo acostarse en las tablas, suspenden hamacas en filas unas encima de otras...allí están confundidos todos los rangos, todas las edades, el delincuente y el inocente, el condenado y el acusado, el ladrón público y el deudor, en fin el asesino y el patriota. (129-30)

El mismo documento consigna que las cárceles del Estado son aún peores (131). El Supremo fracasa en su intento de contradecir este texto acusando a su autor de falso y mentiroso, toda vez que al recontar su historia, al dictar el Texto a Patiño,

[12] *Para una lista completa de los «textos» incorporados a la obra, ver «Nota final del compilador.»* Yo el Supremo, *p. 467.*

las discusiones y anotaciones en torno a la penitenciaría de Tevegó, sus comentario de autodefensa justificando el «merecido» castigo de los patriotas que mandó ajusticiar, sólo van a confirmar la versión que él quisiera negar.

La estructuración espacial física tiene también su contrapartida en la estructuración psicológica del narrador. El Supremo es visto por los demás como un ser impenetrable, aislado de la gente. Y él mismo se considera un huérfano, condenado a la soledad. Esta última visión llega al texto incorporada en el «cuaderno privado,» en tanto aquélla se inserta a través de los varios otros textos (crónicas, cartas, documentos, etc.) que, intercalados a lo largo de la obra, juntamente con los tres emanados directamente del dictador, constituyen el discurso narrativo. Así por ejemplo, una encuesta realizada en las escuelas públicas «con las respuestas de los alumnos a la pregunta de cómo ven ellos la imagen sacrosanta de nuestro Supremo Gobierno Nacional» (432), registra la visión de uno de esos niños que lo describe como sigue: «El Supremo es el Hombre-Dueño del susto...Papá dice que...escribe día y noche y nos quiere al revés. Dice también que *es una Gran Pared alrededor del mundo que nadie puede atravesar...*» (434, el subrayado es nuestro). Y cuando le toca al propio Francia expresar sus sentimientos, su confesión llega asfixiante, condenada a no ser percibida, acaso debido a esa misma «pared» de que nos habla el niño. Se dirige a María de los Angeles, de quien se había enamorado sin ser correspondido. El mismo reconoce la existencia de un muro aislante. «Un enorme caballo blanco y negro por mitades, interponía entre nosotros su mitad blanca, su mitad negra,» dice a la muchacha. «Anduvimos lado a lado sin poder juntarnos, en edades diferentes. Por todas esas lejanías he pasado con persona mía a mi lado, sin nadie» (348), continúa. Y en lo que sigue, exhibe en su desnudez la angustia realidad de su cárcel interior, reflejo y quizá castigo, de esas tantas cárceles físicas que impuso a su país y que incluyó en su Texto: «Solo. Sin familia. Solo. Sin amor. Sin consuelo. Solo. Sin nadie. Solo en país extraño, el más extraño siendo el más mío. Solo. *Mi país acorralado, solo, extraño. Desierto. Solo. Lleno de mi desierta persona.* Cuando salía de ese desierto, caía en otro aún más desierto»(348-49). (La cursiva en nuestra). Desierto interior y desierto exterior: dos reflejos de una misma realidad, dos espacios-cárceles que se sostienen mutuamente. El desierto exterior corresponde a la estructuración física de la novela. El interior, reflejo de aquél, conforma la estructuración espiritual del narrador.

Anotemos, para concluir, que si bien el espacio físico en sí no constituye necesariamente un elemento estructurador, puede adquirir ese carácter dentro de un determinado contexto novelístico donde su recurrencia se vuelve significativa y va más allá de la mera coincidencia. Tal es el caso del «espacio-cárcel» en estas novelas. Se trata de un elemento del contenido con función estructural. Con respecto a estos «contenidos formantes» comenta Amado Alonso lo siguiente:

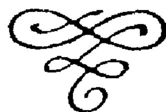
> Toda obra de arte es esencialmente creación de una estructura, de una construcción, de una forma; pero estructura de un algo, construcción con un algo, forma de un algo...En un cuadro de naturaleza muerta, *el papel estructural de una manzana no*

depende sólo de ser un objeto pequeño, redondo y coloreado de verde y rojo, sino de que presenta esa fruta determinada y de que provoca las correspondientes sensaciones: si la manzana se cambiara por una pelota de barro, no sólo cambiaría el objeto, sino también todo el sentido de la composición, cambiaría la composición...[13] (La cursiva es nuestra.)

Tanto en *Hijo de hombre* como en *Yo el Supremo* los «espacios-cárceles» estructuran el material narrativo, pero a su vez constituyen una necesidad técnica en la novelística roabastiana, en cuanto canalizan hacia el lector una serie de motivos temáticos recurrentes en su obra: los relacionados con la dictadura y sus derivados (opresión, persecución, torturas, control totalitario, etc.). De manera literal o metafórica, los escenarios tienden aquí a ser «espacios-cárceles». De allí que gran parte de la acción novelesca esté dirigida a planear o intentar el escape, sea éste de índole espacial (*Hijo de hombre*) o temporal (*Yo el Supremo*). Y de allí también que el elemento descriptivo adicional (casas viejas y ruinosas, selvas infranqueables, lugares inhóspitos, elemento humano hostil...) tienda a sofocar tanto a quienes están dentro (los varios personajes) como a quienes estamos fuera del mundo novelesco (los lectores). Finalmente, y parafraseando a Amado Alonso, el papel estructural de estos espacios-cárceles no depende sólo de constituir espacios cerrados y agobiantes, sino de que aparecen de manera obsesiva en estas novelas y su recurrencia apunta a cierta intencionalidad en parte del escritor. Aún más, su presencia crea una determinada atmósfera, provocando en el lector las correspondientes sensaciones. Si estos espacios se cambiaran por otros diferentes —casas elegantes y amplias, parques al aire libre, calles limpias y transitadas, etc.— no sólo cambiaría el marco físico de estas novelas sino también su contenido, todo su sentido. Estaríamos hablando de otras obras.

[13] *Ver* Materia y forma en poesía *(Madrid: Editorial Gredos, 1969), pp. 90-91.*

Teresa Méndez-Faith





YO EL SUPREMO



El dictador Francia.
Grabado de Bertail, 1860

Yo el Supremo desde el pasquín pórtico

El libro se abre con el texto de un pasquín. Un pasquín manuscrito al uso de la época: de mano del propio Francia. Fijémonos bien, porque el detalle es capital: este pasquín pegado en la puerta de la catedral, de materia para la inmediata discusión con Patiño.

La obra así se inicia con un diálogo: aparentemente; y digo *aparentemente* porque del desarrollo del presunto diálogo y de sus incidencias cronológicas surge otra fundamental cuestión: *¿Está vivo Francia? ¿Está difunto? ¿Está moribundo?* Y en cualquiera de los casos ¿está efectivamente acompañado por otros —vivos o muertos— o está solo, y esta compañía es imaginaria...?

Se plantea pues de entrada el juego con el tiempo, que si ya en otras obras de Roa se ha insinuado, aquí multiplica planos y se incrusta en la dinámica misma del personaje. Si el tiempo *es real,* el pasquín *es real* también, y Francia *está vivo.* Si el pasquín es una *imagen onírica* (sueño, delirio) Francia está *moribundo* y solo: sus dialogantes son fantasmas. Si es un *sueño-proyección* del autor, Francia *está muerto,* y acompañado de otros fantasmas. En los dos últimos casos, pues, el diálogo no es tal, sino *soliloquio visionario,* en el cual Francia *pregunta* y *responde.*

Múltiple y esencial ambigüedad; o si se quiere, plurivalencia. Si Francia *está muerto,* dialoga con vivos y muertos en su trasmundo. Si *moribundo,* habla, *trasoñando,* con los vivos y los muertos, y disfruta, en esa lucidez delirante del tránsito, del don profético, que es, en el folklore universal, atributo de los moribundos. Tal vez está *vivo* y *muerto,* o *difunto* y *moribundo,* sucesiva y alternativamente, a lo largo del relato. Yo lo elijo *moribundo.* Francia, *moribundo,* es vivo que se ve muerto, *muerto* que *se ve aún vivo; agonizante* que se despide de la vida como viajero que viese alejarse el tren desde la estación en la que se ha apeado; pero cuyo itinerario conoce. Así puede hacerse de Francia un *omnisciente.* El autor puede transferirle, con su omnisciencia, su conocimiento del tiempo en el cual Francia no existirá físicamente, pero que él puede anticiparse en la continuidad sin dimensión del espíritu.

(En esta prolongación de los afanes del vivir en los muertos, se podría rastrear la influencia de Rulfo. Debe recordar que muchas veces ya en la literatura universal, antes que en Rulfo, han hablado los muertos. Mencionemos sólo *La Odisea*. Pero los muertos de Homero viven un tiempo paralelo al de los vivos; a su relato no preside el estremecedor relato intemporal de *Pedro Páramo*. Ahora bien, la obra de Rulfo, rescate de almas en el tiempo, es *lírica órfica;* mientras que la de Roa es épica inquisitorial, *juicio de Minos)*

Una vez aceptado esto, el pasquín inicial adquiere pleno significado como detonador de la acción y esquema germinal de su estructura. En forma indirecta, «trópico» como en los sueños o en los delirios (*sueños de vivo, delirios de moribundo* o *visión errática* de difunto) alrededor de su propio cráneo, como en torno a la tapera familiar; en la *lejanía —sin distancia* de la *no vida—*, Francia ve reflejado en este pasquín el posible, o probable, el desafiado, o temido, juicio de la posteridad para con él y su obra; se ve *póstumamente* degollado, aventadas sus cenizas, castigados, con él sus servidores. Condenado, pues, en carne y memoria. Pero ni aún en ese sueño —fijémonos bien: ni aún en ese sueño masoquista— olvida Francia su condición de Supremo: y la rebeldía gemela aparece en toda su simbólica potencia.

Así se cifra, en esta inicial ambivalencia, la antítesis rebeldía—masoquismo. Francia, el rebelde por excelencia, ha conseguido anular en torno suyo toda rebeldía. Si alguien ha de levantarse contra él; si alguien ha de castigarlo, sólo *él mismo* podría hacerlo. Tanto es su poder, o su querer-poder, que el castigo póstumo que ha de borrarle de entre los vivos y los muertos sólo él, *El Supremo*, podría firmarlo. *Yo el Supremo* se afirma así como la epopeya del poder y con él, la epopeya del orgullo.

Otras plurivalencias del pasquín

Francia ordena buscar a toda costa al autor del pasquín: ese autor es *inhallable*, por *innumerable:* de nuevo bivalente manera de indicar el juicio colectivo que él simultáneamente se obstina en rechazar en su examen de conciencia, girando en espiral sobre sí mismo. A su vez la persecución del autor del pasquín es el orgulloso aval de la prolongación inevitable de su memoria en esa misma posteridad; el seguro de la continuidad, de la resonancia de su nombre en el tiempo.

Así, el pasquín, repito, desata la acción, poniendo en marcha:

1.- En *forma inmediata,* el aparente diálogo con Patiño.

2.- En *inmediatez formal,* el reiterativo choque polémico entre los planos histórico-biográfico y el novelesco, planteado en genial proposición psicoanalítica.

Con otras palabras; *determina* el esquema subyacente cíclico de la obra. Clarificando así su sentido, creemos palpar, por lo menos, el hilo de Ariadna en este laberinto de espejos.

Tiempo y espacio en *Yo el Supremo*

Innecesario es recordar que el tiempo —ese sentido de la caída del presente en el pasado— está hecho para ser dominado en sus leyes inflexibles por los gemelos: *sueño* y *creación poética.* Ya en *Hijo de hombre* y en *Borrador de un Informe*, el poeta que hay en Roa, el infusor de la magia en lo real, disloca y *rompe* el tiempo y lo reconstruye o lo reorganiza en cristalizaciones peculiares. En *Yo el Supremo* este juego se hace mucho más complejo. El diálogo-relato salta del presente al pasado, gira de éste al presente o al futuro, o viceversa, con inconsecuencia maravillosamente lógica.

El joven crítico paraguayo Luis María Ferrer distingue en la obra de Roa seis *tiempos* diferentes, que, añado yo, se combinan en un mecanismo de ruedas o velocidades distintas y sin embargo sinérgicas, como los engranajes de un reloj en sus varias funciones:

1.- El extratemporal: aquel que da a su obra un ritmo global.

2.- El tiempo humano, estado de moribundo en Francia.

3.- El tiempo del decurso de la novela: resultado de los dos anteriores.

4.- El tiempo del autor. El *Compilador* —otro rostro de Roa— se introduce en el espacio novelesco y viaja en pos de los contemporáneos de Francia, buscando datos.

5.- Un tiempo *semántico* que es futuro en la conversación y pasado para quien lo evoca.

El mismo Ferrer distingue, en la obra varios *espacios:*

1.- Un espacio real —histórico— ubicable.

2.- Un espacio interior (conciencia de Francia). Según Müller Bergh, constituye «una dimensión cósmica».

3.- El espacio de ultratumba; el que permite actos que contradicen las leyes del espacio real: el *espacio de lo fantástico.*

4.- El del Compilador, que refuta a Francia; también omnisciente.

El protagonista Francia se mueve dentro de todos estos tiempos y espacios; pasa de uno a otro incesantemente como un cuerpo glorioso, multiplicando las situaciones para el autoenfrentamiento del personaje. En esta arquitectura nueva de elementos ya utilizados, conseguida mediante la inédita forma funcional del desdoblamiento, radica el impacto mayor de la obra.

Estos tiempos y espacios se hacen patentes básicamente en las tres divisiones concretas en la obra: *Circular Perpetua, Cuaderno Privado, Diálogo soliloquio.* En todos ellos el personaje aparece en primera persona: no puede ser de otro modo en *Yo el Supremo.* Pero, a través de la reflexión, la introspección y el delirio, Francia se desdobla sucesiva y continuamente: se enfrenta consigo mismo y con otros en estos planos de tiempo y espacio, que constituyen, por tanto, en sí mismos, sendos niveles conflictuales recurrentes. Es decir, que la *polémica esencial* no es entre Francia y los otros personajes en el aparente diálogo: es la de Francia con sus distintas personalidades en las distintas versiones que de él da, a distintos niveles, el múltiple texto.

Estructura dialéctica de *Yo el Supremo*

En resumen, la polémica se establece y desarrolla sucesiva y alternativamente:

1.- Entre *el personaje histórico y el biográfico.*

2.- Entre *los dos* y *el novelesco.* Entre el *Yo individual* (Francia hombre) y el *Yo histórico.* Entre *estos dos* y un *tercer Francia, el colectivo:* el que surge de la tradición, de la fábula, de la anécdota hecha y derecha, de lo folklórico. (Avalan esta interpretación unas declaraciones del propio Roa)

Recordemos de nuevo cómo en *Borrador de un informe* el mismo personaje da dos versiones de un mismo hecho en el cual interviene. En *Yo El Supremo,* no son dos las versiones, sino tres. Pero no se trata ya aquí de la *historia doble* escrita por uno: se trata de la *historia de uno enfrentada a la historia escrita o hablada* por otros. En este enfrentamiento el personaje *no miente a los demás;* trata de *aclararse a sí mismo.* Lo que en *Borrador de un informe* es revelación a pesar de (encubrimiento e hipocresía) en *Yo el Supremo* es *el Supremo:* su Supremidad levanta una barrera que ni el delirio final consigue rebasar. Pero esa misma imposibilidad se erige en signo de virtualidad reveladora.

La escisión entre el *Yo* y el *El* —dice el mismo Roa— con su enfrentamiento da lugar al uso del *Tú.* Así el *Yo* aparente se desdobla explícita, gramatical y agonísticamente en tres personajes. El desdoblamiento está *míticamente* sugerido por las palabras del nivaklé en coloquio con el Supremo: «Todos tienen un doble, y este doble es uno y triple... Y cuando Francia quiere *nacer de alguien,* inclusive de su propio pensamiento, alude precisamente a esa terrible necesidad del hombre de sentirse *uno,* idéntico a sí; lo que nunca logrará. Y lo sabe; lo deja ver cuando se refiere al niño «que ha envejecido treinta años o trescientos años en el interior de un cráneo, sin haber podido nacer»...

El *El* aparece lisamente en la *Circular Perpetua* (alusión, tanto a la *historia que circula* perpetuamente, como *a la dictadura perpetua* y a lo que esa historia significa como expresión de *una voluntad de duración*). «El es siempre *El*» dice el propio Francia... el YO escribe en el *Cuaderno Privado* (título que alude a su personalidad secreta; el rincón de sí en que consigna lo que le agrada, lo que sintoniza, lo que perturba: el YO *no histórico* en el sentido documental, pero tan auténtico como el histórico en el sentido de su participación ineluctable en decisiones y movimientos explícitos e implícitos) «Yo es siempre Yo», dice Francia, aunque en otra parte expresa: «Difícil ser siempre el mismo hombre».

«Así puede EL mofarse de YO, y este a su vez atacar al *Tercero activo* acotando anónimamente su Cuaderno Privado». «El Tú es la conciencia acusadora» dice Roa. Los trozos quemados, perdidos, empastados —sigo yo— representarían las inhibiciones, las represiones, los cósmicos *agujeros negros* de la conciencia: aquello que el personaje se rehusa a discutir hasta consigo mismo. El hecho en sí podría aludir a la quema de documentos por Francia en vísperas de su muerte. «Estos apuntes

no tienen destinatario» dice, revelando con ello su carácter de «flujo de conciencia», presentado, no bajo la forma típica de «confesión inconsciente» sino bajo aquella que el personaje califica de «flujo de reflexión» y que él mismo «anota en *alguna parte*» es decir, en *ninguna,* ya que el personaje, difunto o moribundo, y solo, no puede dictar ni escribir.

Cuando anota que *dicta-escribe,* en efecto, manifiesta su voluntad de expresión y a la vez revela su soledad: intimidad testimonial en inútil libertad.

Ahora bien: la actuación antagónica YO-EL a lo largo de la obra tiene su papel gemelo en la del Autor-Personaje; por lo menos en la actitud vigilante del primero respecto al segundo. El *autor* es aquí el *Compilador,* su portavoz explícito. La actitud del Compilador objetiviza, entre otras cosas, la distancia crítica entre el historiador y el historiado, el biógrafo y el autobiografiado: y enfatiza la libertad (que ya sabemos condicionada por su propia naturaleza) del personaje para sus elaboraciones soliloquiales. Actuaría en suma como *perspectiva histórica.*

Estos enfrentamientos en que corporiza el incesante interfluir de los planos de conciencia convergen (si por convergencia entendemos como ya se ha dicho antes, el punto de fusión de la síntesis intuitiva) para la completitud de un diseño literario: el de la figura humana-histórica-potencial del Supremo. El Supremo histórico, el Francia hombre, visto por los demás, *en quien él se ve:* el Francia que mira la historia y se debate contra el diseño biográfico fraguado por lo colectivo, estableciendo así su tercer y simultáneo perfil. «Es un continuo cavar el pozo que uno es»... Antagonismo siempre abierto y como inconcluso, a su vez polivalente o polifacético, en constante mutación, como figura colosal herida por una luz giróvaga que modifica sin cesar su claroscuro.

La intersección continua de planos explica, dicho sea incidentalmente, la exasperación del lenguaje, el afanoso retiñir de los vocablos, las repeticiones, las antítesis, las emociones analógicas, los degollamientos, las antinomias, los juegos etimológico-semánticos (en que parece resonar un eco de Unamuno) y en los que se trara de reflejar la exacerbación del delirio. Y de ahí el movimiento y claroscuro del estilo, que se asimila a un barroco selvático sometido no obstante a una matemática rigurosa, aunque compleja, de laberinto.

Una vez más enumeramos en *Yo el Supremo* la afirmación de recursos utilizados en su obra anterior y el hallazgo de otros, no mencionados, para la presentación del personaje:

1.- *La recurrencia* del personaje se convierte en un *alcance del tiempo:* el relato señala épocas *futuras* para el Francia moribundo, pasadas para el autor. Se tienden así hilos a la subterránea continuidad de la historia.

2.- El personaje aparece *desdoblado,* como el *Borrador:* pero aquí el desdoblamiento se realiza desarrollando ampliamente el recurso del paso de un plano a otro, no sólo en el tiempo, sino también en la *objetividad* o *subjetividad:* los dobles parecen encontrarse en una visión a la vez *perspectiva* y *simultáneamente.*

3.- El consiguiente juego con el tiempo se realiza en parte en coordenadas institucionales, en parte intelectivas (tiempo *real* y tiempo *atemporal*).

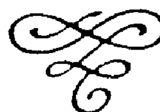
4.- Lo histórico aparece como un plano inmóvil, girando sobre el cual, en torno a él, superponiéndosele en diseño objetivo o no, en velocidad subjetiva variable, se van diseñando los otros planos.

5.- El relato por el mismo personaje a nivel objetivo o subjetivo distinto, aunque la insistencia en la persona gramatical unifica la acción como flujo psicológico-fáctico de un mismo individuo.

6.- Las múltiples ambigüedades de la situación del personaje en tiempo y espacio, la intervención del aspecto delirante u onírico, sustituyen en parte, en forma inédita, al realismo mágico característico en Roa: su identificación otras veces respectivamente con él.

El *soliloquio* o *falso diálogo* utilizado como recurso básico a lo largo del relato es también múltiplemente significativo: diseña la soledad del personaje y la *referencia absoluta* de los demás a su persona, a la vez que su *independencia total* de los demás. El personaje está solo frente a sí mismo, frente a los demás, frente a la historia. El encapsulamiento del personaje en su *ego* es absoluto. Es *El Supremo*, y también la *Suprema Soledad*. Esta soledad es el poder de su estatura rebelde y también su castigo. Recuérdese: el pasquín no menciona parientes o amigos: habla sólo de *servidores*. Esta penitencia del personaje en su mitad masoquista —el miembro castigo del binomio señalado— se revela magistral en páginas dignas de los más crueles glosistas de postrimerías del barroco español.

Josefina Pla



El pasquín ológrafo en *Yo el Supremo*

Lo que cuenta es ese bulto sombrío que está ahí, en un afuera no representable, bajo una falsa apariencia de presente y todavía venidero, siempre y ya pasado esperando algo detrás de lo que sucede

Augusto Roa Bastos, *La Caspa.*

El tránsito definitivo de José Gaspar Rodríguez de Francia tiene lugar en las habitaciones privadas del palacio de los gobernadores, a primeras horas de la tarde del domingo 20 de septiembre de 1840. Una larga agonía, repleta de pesadillas, empieza la noche del día anterior para finalizar en una postura crispada[1]. Al proceso y su desenlace asisten como únicos testigos los colaboradores más íntimos del difunto. El eco de las campanas de la catedral y el movimiento inquieto de las tropas de la capital anunciarán a los asunceños el deceso. En provincias, la noticia se retrasará atendiendo a intereses políticos[2].

[1] *«La agonía se prolongó durante la noche del 19, madrugada y mañana del 20. Hablaba ente dientes como si estuviera soñando» (Chaves, Julio César:* El Supremo dictador, *pg. 363).*

Según Molas, contemporáneo y enemigo de Francia, éste murió «en su cama no en postura natural, sino atravesado en ella con la cabeza colgada hacia el suelo» (Chaves, Julio César, op. cit. *pg. 363, vid. nota 19, cap. XII, pag. 395).*

[2] *Ante la inminencia de la muerte del Supremo, su médico, el doctor Estigarribia, «había llamado al secretario de gobierno Policarpo Patiño; ambos y sus hijas Ubalda García y María Roque Cañete le acompañaron en sus postreros momentos» (Chaves, Julio César,* op. cit., *pg. 363. vid. nota 17. cap. XXXII, pg. 395).*

La difusión del deceso en la ciudad de Asunción se llevó a cabo a los pocos minutos de que tuviera lugar: «El triste redoblar de las campanas y los primeros movimientos de las tropas anunciaron a la población el suceso. Una multitud se congrega alrededor de la casa del gobierno y la gente del pueblo llora preguntándose si es posible que hubiera muerto el caraí-guazú» *(Chaves, Julio César,* op. cit., *pg. 363).*

Se ha dicho que la noticia no trascendió al exterior de palacio sino después de transcurridas horas y hasta días, lo que, como vemos, no es cierto, al menos en lo que se refiere a la capital paraguaya. El cadáver sería expuesto en el salón principal del palacio de la gobernación del 20 al 23 de septiembre. Sí es verídico el hecho de que la noticia se retrasó en difundirse en provincias. El motivo de este retraso se debió a la política de prudencia mantenida por un primer gobierno provisorio: «La junta hizo saber a los legados la noticia y adoptó medidas para que no se difundiera en la campaña: «Hacemos saber a Vmd. que en esta fecha ha muerto de enfermedad natural *el Exmo. Señor Dictador de la República. En es-*

Tres días permanecerá expuesto el cuerpo en el salón principal del palacio; una hora durará su sepelio; un mes su luto, que tendrá broche de oro en los funerales del 20 de octubre; y siempre se guardará su memoria, capaz de resucitar en el recuerdo y la palabra-símbolo, fórmula y rito presentes y perpetuos[3].

Una mañana cualquiera, a poco de muerto Francia, apareció clavado, en la puerta de la iglesia de la Encarnación, un papel con caligrafía y firma del Finado. El documento expresaba un deseo: que trasladaran sus restos al exterior del templo, única

ta conformidad reservando Vmd. esta noticia sin comunicar a nadie y cualquier persona que lleve esta noticia para ella y la comunique la asegurará inmediatamente y nos dará cuenta haciendo lo mismo con cualquier chasque que anduviera con esta imprudencia y Vmd. seguirá observando *las mismas órdenes del anterior gobierno hasta otra posición del presente» (Chaves, Julio César, op.cit., pg. 368, vid. nota 23, cap XXXII, pg. 395. El documento está firmado por los integrantes de la primera Junta Provisoria, el 20 de septiembre de 1840).*

Como puede deducirse de las diferentes citas expuestas la noticia de la muerte de Francia se dio a conocer inmediatamente, si bien caben matizaciones que se explican por la prudencia política, tanto más si tenemos en cuenta que el Dictador no dejó designada sucesión. Por otra parte podemos ver en el escrito de la Junta, su clara intención continuista.

[3] *«El cadáver fue expuesto en la sala principal del Palacio, iniciándose un incesante e interminable desfile.. La bandera tricolor fue izada a media asta, siguió el redoble de campanas y los estampidos de las salvas de artillería durante los días 20, 21 y 22» (Chaves, Julio César,* op. cit., *pp. 363-364).*

«El sepelio se llevó a cabo el 23. Las unidades formaron desde el Palacio hasta el templo de la Anunciación dejando en medio una espaciosa calle. El escuadrón de lanceros —comandado por el subteniente Gavino Arroyo— abría la marcha; dos compañías de fusileros con sus respectivos oficiales cubrían las alas, seguía el escuadrón de caballería, y como guardia de honor del féretro el escuadrón de granaderos con su bandera enlutada (...).

«En medio de las tropas marchaban las congregaciones, detrás la música y cantores. A los lados la clerecía, y en el centro el féretro cargado en hombros de los comandantes y jefes de campaña. El cura de la catedral Casimiro Rodríguez entonaba el entierro. Seguían las autoridades, los miembros de la junta, los secretarios de hacienda y gobierno Juan Manuel Álvarez y Gabriel Benítez, el fiel de fechos Policarpo Patiño, el alguacil mayor Juan José Medina, el defensor de pobres y menores Dionisio Acosta y el maestro de primeras letras José Gabriel Téllez. Un gentío nunca visto seguía el acto desde las calles, plazas y techos de edificios vecinos presentando la multitud de trajes, objetos y personal el laberinto más encrespado» siendo constantes «los tristes lamentos del innumerable concurso (...). Colocado el féretro en el presbisterio se rezó una misa de cuerpo presente. Finalizado el oficio se depositaron los restos en el mausoleo, al lado del Evangelio, cerca de la mesa del altar mayor (...). En el mármol grabóse este epitafio: Por Mandato de la Exma. Suprema Junta Gubernativa, hoy 20 de septiembre de 1840. Aquí yace el Dictador para Memoria y Constancia de la Patria Vigilante Defensor Doctor Don José Gaspar de Francia.

El acto de sepelio terminó a la una y media de la tarde. Hasta el 19 de octubre se rezaron tres series de misas novenarias. El día 20 se llevó a cabo un importante funeral. Dijo la oración fúnebre el padre cordobés Manuel Antonio Pérez. Comenzó refiriéndose a las circunstancias de la muerte del Dictador y el dolor del pueblo. En medio de las convulsiones de la revolución el Señor envió al Doctor Francia «el hombre más grande, que en el orden político, se ha dado a luz en nuestro siglo». Sólo él reunía las condiciones para gobernar y preparar una República independiente. «Un entendimiento comprehensivo y sublime, meditación reflexiva, resolución firme, secreto inviolable, entereza incorruptible y política consumada» le caracterizan. «Tenía que formar un estado todo nuevo y así era necesario que todo fuera original» ¿Qué era el Paraguay cuando inició su gobierno? El esqueleto de un gigante... Toma grandes providencias para armar a la República y hacerla respetable; ejercita personalmente a las tropas. La tranquilidad y seguridad públicas son su primer cuidado; termina con la impunidad de los delincuentes y «un niño podía transitar con seguridad desde los márgenes del Río Paraná hasta las del Uruguay sin más salvaguardia que el temor que había inspirado el Supremo Dictador (...). Las generaciones futuras admirarán sus hechos y lo caracterizarán con el título de Grande» (Chaves, Julio César, op. cit., *pp. 365-367).*

De la realidad al panegírico fúnebre del púlpito, cara y cruz del hecho y la palabra que lo explica.

Se atribuye a Artigas una frase: «El dictador ha muerto. Pero su sombra seguirá flotando por mucho tiempo sobre el Paraguay» (Chaves, J.C. pg. 365).

forma de alcanzar descanso definitivo y alivio para sus pecados[4]. Las gentes no dudaron en aceptar la aparente autoría del panfleto, que venía a confirmarles la condición sobrenatural y hasta demoníaca, de su Karaí-Guazú, empeñado en demostrar su atemporalidad desde los infiernos.

Un verdadero aluvión de pasquines, en su mayor parte contrarios al Doctor, invadió Asunción. En los escritos, anónimos o no, se manipulaba ostensiblemente la vida real del personaje histórico. Las mentiras más evidentes y descaradas circularon por las ciudades y los pueblos. El resultado de esta campaña de desprestigio da lugar a una deformación de la realidad, transformándola en leyenda mediante el uso de la palabra intencionada. Esta acción se atribuye a los enemigos de Francia[5], los cuales aprovecharán el desconcierto sucesorio para intentar cambiar la política del país, disipando previamente el miedo y el respeto que sentía el hombre paraguayo hacia el Supremo. Veintiséis años de control férreo sobre los actos, las palabras y los pensamientos habían quedado atrás y con ellos un largo periodo de sumisión. Los pasquines consiguen en parte su objetivo, si bien provocan una reacción contraria entre los partidarios de Francia al ofrecerles no sólo un motivo de protesta sino un objeto escrito que venía a recordarles continuamente la existencia del Dictador.

La escritura será el medio más adecuado para propiciar una dinámica de agitación. El hecho de usar la expresión mediatizada, y no la voz viva y directa, para resquebrajar la apatía dominante en que estaba sumido el Paraguay, nos permite intuir no sólo la prudencia de los grupos o personas disidentes, que preferirán permanecer en el anonimato o el exilio —algunas de las firmas que se atribuyen los pasquines son reales, si bien el responsable se guardaba más allá de los límites territoriales de la República—, sino la superioridad intelectual de los autores y, por consiguiente, su condición social y su carácter minoritario. El dominio del lenguaje y el uso de recursos y formas cultas es habitual en la imagen escritural pasquinaria.

Si analizamos con atención el proceso histórico del Paraguay, y más concretamente el que comprende el período francista, podemos deducir que los sectores más reprimi-

[4] *Chaves, Julio César, op.cit, pg. 369.*

[5] *«Estaba de Dios que la muerte no iba a significar reposo para él (...). Los presos políticos habían dejado las celdas después de 25, 20, 15 años de prisión... ellos, sus hijos, sus parientes, sus amigos, iniciaron en el país y en el exterior la más formidable campaña contra su memoria, usando de la verdad y de la mentira. Comenzaron a circular panfletos, pasquines, escritos anónimos o firmados. Uno en verso atribuido a Villarino, estaba dedicado:* A la memoria del más ilustre ladrón impío, asesino, embustero, el más canalla Paulista de cuantos se han visto ni verán en la tierra y el infierno, el nunca bien ponderado José Gaspar de Francia, que hizo en su infame gobierno el bien de arruinar los templos, los edificios de la ciudad, a los sacerdotes, a los particulares, y en razón de loco malo la pegó hasta con las pobres vacas». *(Chaves, J.C.,* op. cit., *pág. 368. Esta dedicatoria a la que acompañaba una décima se publicó en el* Nacional *de Montevideo, el 26 de enero de 1842. Vid, nota 31, cap. XXXII, pg. 395).*

Como puede verse, el autor de la dedicatoria derrama su bilis contra el Finado, por entonces dos años muerto, incluyendo referencias a algunos de los hechos que llevó a cabo durante su gobierno, si bien usándolos de forma intencionadamente negativa. Desde la acción de Francia contra tradicionalistas, porteños y clero, hasta la matanza de ganado bovino, que en realidad respondía a una necesidad por haber sido atacado de una epidemia, pasando por la ocupación de los templos, en los que instalaría algunos de sus cuarteles y cárceles, y la reordenación urbanística de Asunción, por motivos de seguridad, de estética o sociales, todo es apuntado por la pluma probable de Villarino.

dos y perjudicados por esta primera dictadura son los que se adscriben a tendencias tradicionalistas y anexionistas —españolistas y porteños, respectivamente—, unos despojados de los privilegios de una situación dominante heredada, otros privados de su esperanza integradora, ambos obligados a ceder, aceptar y callar ante el Supremo y sus órdenes —toda transgresión a las normas dictadas era motivo de ruina o cárcel sin atender a la categoría y condición del personaje, sobre quien recaía la acusación o la sospecha—. La hipocresía, el rencor y el odio serán las fuerzas escondidas que alimenten la conciencia del hombre instruido, el cual se servirá de la palabra como arma agresora, esgrimiéndola en el momento oportuno. La mayoría trabajadora y campesina, por el contrario, será la gran beneficiada en el proyecto de Estado concebido por Francia, considerando a éste su protector y, por tanto, digno de respeto, agradecimiento, admiración y hasta devoción. La palabra no es, por otra parte, el tributo de estos últimos, que si bien habían accedido a la alfabetización indiscriminada, no estaban aún en condiciones de juzgar a sus dirigentes, de los que habían obtenido una condición de vida superior y un nivel social más aceptable, y menos de usar contra ellos un mensaje elaborado en el que se reflejara la efectividad de un panfleto revolucionario o la erudición y buenas maneras de un texto oficial, poético o retórico. El intelectual, el clero o el burócrata, civil o militar, son los únicos que pueden llevar a cabo, por exclusión, una campaña coherente y calculada que mine las estructuras levantadas en veintiséis años de poder absoluto.

Tensiones, hostilidades y enfrentamientos saldrán a la luz. Francistas y antifrancistas se empeñarán en demostrar y airear fidelidades y desprecios hacia el hombre más destacado en su pasado histórico inmediato. Las marchas organizadas a la iglesia de la Encarnación, verdaderas peregrinaciones populares, constituyeron no sólo una imagen cotidiana de fe y un acto habitual de desagravio por parte de los nostálgicos, sino un verdadero problema de orden público. La situación llegó a tal extremo que se temió el estallido de una guerra civil.

La desaparición de los restos de Francia y la firma de un decreto por el que se prohibía todo tipo de manifestaciones, individuales o colectivas, relacionadas con el exgobernante, lograron atemperar los ánimos[6]. Carlos Antonio López empezará a in-

[6] *Sobre la desparición de los huesos y las cenizas de Francia no se sabe nada cierto, Julio César Chaves también menciona el tema, opinando que son varias las versiones que tratan de explicar el hecho: «Según una, los restos fueron mandados sacar (de su tumba) por la familia M... y arrojados al río en venganza de las persecuciones de que fueron objeto. Según otra, fueron sacados de común acuerdo entre el cura de la parroquia y una familia amiga para esconderlo en lugar seguro. Otros creen que la desaparición tuvo su causa en el espíritu religioso; Francia por sus persecuciones a la iglesia no podía permanecer en sagrado sitio (...); entonces, personas que sin duda unían a su espíritu piadoso deseos de venganza, hicieron robar los restos y arrojarlos al río. La versión que nos parece más lógica es la de Manuel Pedro de Peña y confirma Demersey: una columna de granito que señalaba la tumba desapareció y circuló el rumor de que los restos habían sido trasladados al cementerio de la iglesia. En realidad sólo se suprimió el signo visible de la tumba, y la medida fue adoptada por el gobierno consular para evitar las clamorosas manifestaciones colectivas de sus partidarios o una profanación por sus enemigos. Más tarde los restos se perdieron o desaparecieron» (Chaves, Julio César:* op. cit., *pg. 369).*

En una nota que acompaña la cita precedente, el mismo historiador amplía la in-

trigar hasta alzarse en solitario con el gobierno. Una nueva dictadura, calcada del modelo Francia, caerá sobre la república[7].

Yo el Supremo parte, como narración, de la presencia-encuentro de un pasquín sin fecha clavado una mañana cualquiera en la puerta de la catedral de Asunción. El documento, cuya caligrafía y rúbrica imitan las del Dictador, alcanza categoría de fórmula inicial-iniciática en un rito narrativo que incluye un sacrificio cruento y ejemplar. El autor se mantendrá en la penumbra de la ambigüedad sin llegar al anonimato —ya hemos visto que la responsabilidad de un escrito de estas características puede recaer sobre un círculo social restringido—, dando mayor protagonismo a la expresión, testimonio que fija la consciencia, intencionalidad y compromiso del hombre singular entre los hombres. El libro es la imagen individual de la palabra repetida, en la que cabe considerar por igual lo real y lo ficticio. El resultado final toma cuerpo en un discurso, signo complejo que incluye la persona y sus reflejos, ambos en calidad de objetos, sujetos y transmisores de Historia en una historia.

La razón que asiste a Roa para elegir el manuscrito como punto de partida en la

formación sobre el asunto, dándonos cuenta de la falsedad de los restos que, atribuidos a Francia, habían permanecido en depósito en el Museo Histórico Nacional de la Argentina: los supuestos restos fueron «donados el 11 de julio de 1890 por el Dr. Estanislao S. Zeballos, quien los recibió del Dr. Honorio Leguizamón al cual le fueron entregados por Carlos Loizaga (...). Los restos consisten en una calota craneana incompleta, una careta facial y una mandíbula. Félix F. Ontes, examinó los restos atribuidos al Dictador Francia, llegando a estas conclusiones negativas sobre su autenticidad: 1) La calota por sus caracteres morfológicos y particularidades anatómicas pertenece a un individuo de sexo femenino, a lo sumo de 40 años; 2) Entre la calota y la careta facial no existe vinculación alguna, la última es de un adulto, no de un senil; 3) La mandíbula es de un niño de sexo masculino que al morir conservaba la totalidad de su dentadura» (Chaves, J.C., op. cit., *vid. nota 34, cap. XXXII, pg. 396).*

El decreto, firmado por los cónsules Mariano Roque Alonso y Carlos Antonio López, el 31 de diciembre de 1842, reza así:

Por cuanto no es conforme a la tranquilidad pública ni a los principios de moralidad de un pueblo culto, la licencia que personas frívolas se han tomado para ajar y ultrajar por escrito y de palabra la memoria del difunto Dictador, otro tanto que la insolencia y tenacidad de los que pretenden hacerlo necesario a la República, echando de menos su régimen con desaire de la presente administración, que pudiendo y debiendo reprimir con energía unos y otros... Por tanto ordenamos que en adelante nadie se ocupe de censura ni aplausos del Dictador citado, en inteligencia de que los contraventores serán tratados como perturbadores del buen orden y agentes de división...(Chaves, J.C., op.cit., pg. 369).

[7] *En los casi cuatro años que transcurren desde el 20 de septiembre de 1840 al 15 de marzo de 1844, se suceden en el poder una primera Junta Provisionaria, aconsejada por el médico Estigarribia en el mismo instante en que muere Francia, compuesta por un presidente, cargo que recae en el por entonces alcalde de Asunción, Manuel Antonio Ortiz, y unos consejeros, siendo éstos los comandantes de cuartel de la plaza, del hospital, del batallón de fusileros y del cuartel de lanceros, además de un primer secretario, Policarpo Patiño, que habiendo intentado hacerse con la sucesión vio frustrados sus intentos por la acción de los militares. Un segundo secretario, Gabriel Benítez y un actuario, Martín Bazán, completarán el cuadro dirigente paraguayo. Como puede observarse la mayoría del gobierno estaba ocupada por la milicia, excepción hecha de los cargos de máxima representación y gestión administrativa. A esta Junta le sucede un triunvirato que durará poco tiempo, al ser derrocado por un golpe militar, al frente del cual se encontraba Mariano Roque Alonso, el cual, desde la presidencia, convocó un congreso, aconsejado por Carlos Antonio López, del que saldría elegido un gobierno consular, cuyas cabezas serían Alonso y López. Este último alcanzará la dictadura después de cuatro años de gestión aparentemente compartida, consiguiendo en tan sólo cuatro años, y por el mismo sistema, lo que Francia había tardado en alcanzar diez.*

Policarpo Patiño moriría en la cárcel, ahorcado, (probablemente por suicidio) en la que permanecía acusado de complot y traición, actuaciones con las que supuestamente pretendía la dictadura personal. (Chaves, J.C., op. cit., *pg. 364. Concogni, Maulio y Boris, Iván:* El Napoleón del Pla-

novela matiza y amplía a la que sirve a Francia para justificar el dictado de su Circular Perpetua[8]. Persona y personaje se confundirán en el texto, empeñados en un juego arriesgado en el que no cabe la arbitrariedad sino la relación causa-efecto, principio-consecuencia.

El juicio y su proceso necesitarán de un Yo superior, ordenador de fragmentos de la vida en un solo discurso sobre el que dictar una sentencia definitiva. Esta primera persona singular debe ser admitida, sin embargo, como síntesis y trascendencia de la pluralidad del hombre, considerado como testigo y relator de una verdad plural. El Testimonio Supremo tendrá su origen en un Documento Póstumo, uno y otro reales en su forma y cuestionables en su principio y contenido. La fiabilidad y veracidad se ajustan a múltiples variables, lo que no permite la identidad sino, en el mejor de los casos, la semejanza, cuyo extremo más distante debe situarse en la plena divergencia, un tipo de semejanza que establece relaciones por contrarios.

Tanto la novela como el pasquín son objetos impresivos-expresivos, en los que intervienen una estructura y unas reglas específicas. El hecho de que ambos estén conformados con palabras es lo que les confiere ambigüedad, a pesar de la utilización del formulario en el pasquín, lo que hace posible establecer diferentes lecturas. En cualquier caso el sujeto emisor es indefinido:

> Alguien entonces mete la mano en las propias arcas del Tesoro donde tengo guardado el taco exfoliado. Papel reservado a las comunicaciones privadas con personalidades extranjeras que no uso desde hace más de veinte años.
>
> Lo malo, lo muy grave, es que alguien viole las Arcas, sobre las resmillas de filigrana. Más imposible aún es que ese *alguien* cometa la temeraria fechoría de manosear mi Cuaderno Privado. Escribir en los folios, corregir mis apuntes. Anotar al margen juicios desjuiciados. ¿Es que los pasquinistas han invadido ya mis dominios más secretos?[9]

Ese *alguien* no sólo introduce la ambigüedad respecto al emisor, sino que propicia el recelo y la duda sobre la veracidad y fiabilidad de la palabra.

El pasquín ológrafo que encabeza *Yo el Supremo* tiene sus raíces en la realidad histórica —el panfleto aparecido en la puerta de la Encarnación después de enterrado Francia y la guerra de papeles que sucede a la desaparición del Dictador son sus más inmediatos antecedentes— sin excluir por ello su proyección literaria, imaginativa. La decapitación y destrucción exigida para los restos de José Gaspar Rodríguez, coloca al individuo por encima del común, en el que se incluyen a sus colaboradores más íntimos condenados a muerte y anonimato —el sacrificio ordenado responde a un ser superior con potestad de decidir el futuro de sus siervos—. El Doctor adquiere categoría de centro y señal en una fiesta, regida por su cadáver, en la que comulgan los fieles en asamblea.

La repetición de la fórmula iniciática, y sus posibles variantes, depende de un oficiante, individuo singular elegido de entre los hombres por sus cualidades diferenciales, el cual provocará el retorno de una realidad pasada, su atemporalidad, en un rito cotidiano que refiere al mito y lo explica.

[8] Yo el Supremo, *pp. 7 y 36. Debemos subrayar que Roa presenta el pasquín al frente de la novela y Francia lo adjunta, según puede desprenderse del contexto discursivo, del que está excluido, a la Circular Perpetua.*

[9] Yo el Supremo, *pg. 73.*

Realidad, hombre, palabra, vida y muerte están presentes en el panfleto, sin que importe demasiado, aunque preocupe, su autenticidad. El pasquín se convierte en núcleo recurrente y origen de una dialéctica textual en sus diferentes registros —el objeto y su autor interesan en tanto provocan una reacción en el receptor, obligándolo a reiniciar el ciclo narrativo—. Sea quien fuere el responsable del escrito, persona y texto se convierten en símbolo complejo que resume y justifica el compromiso social de una acción singular, imagen tránsfuga de unos hechos.

El texto encontrado por los artilleros en la puerta de la catedral de Asunción no sólo es la transcripción de una fórmula testamentaria, sino que implica un acto de máxima justicia y absoluta misericordia —justicia en tanto ordena la ejecución de una sentencia que recae sobre todos los culpables, misericordia si tenemos en cuenta que el sacrificio posibilita la liberación de una comunidad—. En cualquier caso, el uso de la palabra fijada responde a diferentes intenciones. Los enemigos del Dictador la emplearán para exorcizar su espíritu; la víctima como última prueba que evidencie su entrega voluntaria en aras de una misión salvadora:

> Oraciones fúnebres, panfletos condenándome a la hoguera. Bah. Ahora se atreven a parodiar mis Documentos Supremos. Remedan mi lenguaje, mi letra, buscando infiltrarse a través de él; llegan a mí desde sus madrigueras. Taparme la boca con la voz que los fulminó. Recubrirme en palabras, en figura. Viejo truco de los hechiceros de las tribus.[10]

—no hay que olvidar que Francia actúa por convencimiento calculado y pretende asumir el sacrificio para demostrar a su pueblo que la totalidad de sus actuaciones responde a un deseo de devolver al paraguayo la inocencia y la libertad perdidas. El papel de redentor debe llegar hasta las últimas consecuencias—; el compilador como prólogo de su historia; y Roa como epígrafe y eje, alrededor del cual elaborará su discurso.

Con todo lo anterior debemos admitir en *Yo el Supremo* la presencia original de lo que podríamos denominar un personaje-espejo, capaz no sólo de suplantar al hombre real con el fin de engañar a las gentes y conseguir sus propósitos, sino de identificarse con aquél hasta el extremo de asumir su personalidad y su palabra —realidad e imagen, de tan semejantes, llegarán a confundirse—. Será el propio Dictador en *Yo el Supremo* quien apunte las razones que hacen difícil la localización del autor responsable del pasquín:

> Puede uno de sus infames secuaces aprenderlo de memoria. Escribirlo un segundo. Un tercero va y pega el escarnio de cuatro chinches a la puerta de la catedral.[11]

El hecho de que se mencionen cuatro personas distintas en relación a un solo escrito, implica que se conciben diferentes estadios en un proceso expresivo y comunicativo. La unidad no excluye la multiplicidad.

Al final de la obra el Supremo preguntará a Patiño:

[10] Id, id. *pg.* 8.

[11] Id, id. *pp.* 8-9.

¿Qué ha pasado con el pasquín catedralicio? ¿Has encontrado la Letra? No, excelencia, hasta ahora hemos tenido demasiada poca suerte (...). No busques más. Ya no tiene importancia.[12]

Debemos destacar la mayúscula que convierte al sustantivo común «letra» en su correspondiente propio. Con anterioridad, el mismo personaje-protagonista destaca la semejanza de la grafía y la firma del papel encontrado con la suya, insinuando la posibilidad de ser ambos una sola persona:

¿La letra del pasquín no es la mía? (...) ¡Imposible Excelencia! ¡Ni con locura de juicio podría pensar semejante cosa de mi Karaí-Guasú! Hay que pensar bien en todo, secretario-secretante. De lo imposible sale lo posible. Fíjate ahí, bajo la marca de agua, el florón de las iniciales ¿no son las mías? Son las suyas, Señor; tiene razón (...) ¿Ves? (...) ¿Qué me dices de la letra? Parece la suya, Excelencia, pero no es la suya propiamente. ¿En qué te basas para afirmarlo? La tinta es distinta, Señor. Está perfectamente copiada la letra, nomás el espíritu es otro.[13]

El mismo Francia aceptará que está de acuerdo con lo que el pasquín exige:

Seamos justos, Patiño, ¿no te parece después de todo que el pasquín tiene razón?[14]

Renuncia a la búsqueda, identidad formal y aceptación del contenido, además del paralelismo en la letra, son partes de un proceso de asimilación de la palabra y de la voz plurales que se convertirán, paulatinamente, en fragmentos de una expresión personal e íntima, los cuales configurarán el discurso que propiciará el juicio y la condena:

En menos de tres días has de llevar al culpable bajo el naranjo. Darle su ración de cartucho a bala. Quienquiera que sea. Aunque sea el Supremo.[15]

Hemos hablado de la palabra-signo con valor de símbolo que tiende a trascender la realidad a la categoría de leyenda y mito, mediante la adecuada ritualización del verbo, este último presentado y revitalizado por el hombre a través de una forma compleja de carácter imperativo. En este sentido no podemos evitar la mención a las relaciones evidentes entre el panfleto testamentario y los hechos que se verificaron en el proceso de pasión y muerte de Jesús y las palabras que lo narran— la mención a la leyenda cristiana no anula, sino que refuerza y completa, la concepción de la palabra como instrumento exorcizador.

En primer lugar el manuscrito establece la singularidad del personaje, marcado por un destino en el que el dolor, la sangre, la soledad y la muerte, tienen un lugar importante, sin que quepa la posibilidad de huida o rechazo —la decisión del Dios Padre resulta inapelable, al igual que la orden dictada y firmada por el Supremo. La única diferencia entre ambas es que la primera proviene de una abstracción de origen espiritualista y celestial, que necesita al hombre como chivo expiatorio encarnado, y la segunda de un personalización materialista y terrenal, en donde el yo es, a la vez, idea y materia atados a la tierra—. En segundo lugar, la crucifixión de Cristo se asemeja a la exposición pública de la cabeza del Dictador —uno y otro sufren

[12] Id, id. *pg. 425.*
[13] Id, id. *pg. 72.*
[14] Id, id. *pg. 369.*
[15] Id, id. *pg. 21.*

escarnio y mofa de sus enemigos, sin perder por ello la dignidad de su condición superior, acentuada en la conciencia de sus fieles, marcados por la imagen del dolor—. Tampoco podemos olvidar que el sacrificio del designado no obliga al luto o la pena, sino que implica esperanza en un tiempo de gozo y alegría que ha de venir —el acto cruento es así justo y necesario, misericordioso, en tanto es el único camino posible hacia la salvación del hombre. En el pasquín esa alegría se anuncia con la mención del sonido de las campanas echadas al vuelo, exteriorizción y anunciación de la alegría por la resurrección que sucede a la muerte—. En tercer lugar el hijo de Dios, en su tránsito, tuvo la compañía de dos proscritos; el Supremo no puede ser menos, señalándose como compañeros una corte de difuntos, honor que debe recaer en sus leales en vida —tanto los dos ladrones como los servidores mantendrán la debida distancia respecto a la figura principal, no sólo en la escenificación ritual sino en el destino que han de seguir sus restos—. Finalmente, los tres días señalados para la resurrección de Jesús se cumplen en la persona del Finado, cuya cabeza deberá permanecer ese mismo período en el extremo de la pica. Transcurrido ese tiempo el cadáver deberá ser quemado y sus cenizas arrojadas al río, aparente acto de destrucción definitiva si no fuera porque el fuego y el agua son también símbolos de purificación y principio. Una nueva vida retomará el ciclo garantizado a priori por la posibilidad de perdurar en la memoria y la palabra perpetuas. El pasquín, a pesar de su sentencia, no deja de ser razonable y hasta premonitorio.

El encargado de clavar el papel tuvo que decidir el lugar adecuado, y no es casualidad que eligiera la madera de las puertas de la catedral, en tanto ésta es símbolo de centro y lugar de asamblea —el número de personas que acuden habitualmente a la iglesia en un país confesional por educación, como el Paraguay, siempre es elevado, lo que ayuda a una mejor difusión del mensaje—. El panfleto, tal como se presenta en la novela, se expresa de la siguiente forma:

> Yo el Supremo Dictador de la República. Ordeno que al acaecer mi muerte mi cadáver sea decapitado; la cabeza puesta en una pica por tres días en la Plaza de la República donde se convocará al pueblo al son de las campanas echadas al vuelo. Todos mis servidores civiles y militares sufrirán penas de horca. Sus cadáveres serán enterrados en potreros de extramuros sin cruz ni marca que memore sus nombre. Al término de dicho plazo mando que mis restos sean quemados y las cenizas arrojadas al río...[16]

En el escrito se explica un yo investido de autoridad y, por tanto, capaz de ordenar su propia muerte y las de sus colaboradores, además de establecer el futuro de sus restos.

La distancia jerárquica entre los sujetos de sacrificio, la subraya el propio Francia:

> La amenaza de la mofa decretoria establece claramente la escala jerárquica del Gobierno; en consecuencia, la punitiva. A ustedes que son mis brazos, mis manos, mis extremidades, les ofrecen horca y fosa común en potreros de extramuros sin cruz ni marca que memore sus nombres. A mí, que soy la cabeza del Supremo Gobierno, me obsequian mi autocondena a decapitación. Exposición en la picota por tres días

[16] Id, id. *pg.* 7.

como centro de festejos populares en la Plaza. Por último, lanzamiento de mis cenizas al río como culminación de la gran fusión patronal.[17]

El árbol de la vida cumple su ciclo.

El Supremo, como mito, exigirá su ritualización en un espacio sagrado.

Si lo anterior establece lazos de unión con la cultura cristiana y sus manifestaciones, no podemos dejar al margen las referencias a las creencias del paraguayo primitivo, que identifica al Padre Primigenio con la facultad creadora de la palabra. El Supremo se convertirá así en la primera persona sobre la que recae la responsabilidad de establecer el fundamento del tamaño humano.

Habiéndose erguido, de la sabiduría contenida en su propia divinidad y en virtud de su sabiduría creadora, concibió el origen del lenguaje humano... e hizo que forma-ra parte de su propia divinidad.[18]

Panfleto apócrifo, desaparición de los restos, muerte violenta de sus servidores..., todo ello con la porción de misterio y la variedad de relatos que los narran, configuran un abanico de sucesos y palabras fragmentadas que, debidamente recibidas, concebidas y combinadas, permitirán la concepción de un único texto en el que no se puede negar la parte de realidad y de ficción que le corresponde, ya que de ambas participa.

En cualquier caso, lo que es innegable ante la lectura del pasquín es su presencia al frente del discurso de Roa y Francia, provocando una dialéctica apasionada en la que las voces se confunden en una sola para formar e informar un juicio íntimo, y sin embargo plural, riesgo en el que el hombre se juega su propia historia a partir del uso que hace de los relatos. Muchas manos y una sola mente resumen, manifiestan y provocan un deseo y una sentencia escrita en un prólogo imperativo.

Francisco Tovar Blanco



[17] Id, id. *pg. 37.*

[18] *«Fundamento del lenguaje humano», poema crítico Mby'a, recogido en* Las culturas condenadas, *compilación de Augusto Roa Bastos, pp. 259-260.*

Yo el Supremo: punto de fuga de la novela moderna

Lo importante en la novela histórica es pues *demostrar* mediante recursos *artísticos* que las circunstancias y personajes históricos se han dado precisamente de tal manera o de tal otra.

G. Lukács, *La novela histórica*

El ambiente latinoamericano y, más especificamente, paraguayo en que hunde sus raíces la escritura novelesca y narrativa de Augusto Roa Bastos no debiera hacernos olvidar que esta misma escritura, vista en el marco general del género novela, alcanza un nivel de densidad de concretización de las estructuras propias de la novela moderna excepcionalmente elevado. En *Yo el Supremo* se pueden identificar estas estructuras de la manera siguiente: 1) Síntesis particularmente lograda de las perspectivas o puntos de vista narrativos y discursivos; 2) orquestación de una dialéctica dialógica de las voces portadoras de mensajes ideológicos o axiológicos; 3) construcción de una forma novelesca maleable y al propio tiempo englobante y dinámica, capaz de realizar de manera adecuada el postulado de la totalidad como principio estructurador de la novela; 4) transformación de la novela histórica en novela metahistórica por medio de operadores y dispositivos espaciotemporales por una parte, y, por otra, a través de la puesta en evidencia de los operadores discursivos y narrativos diferenciales, lo que lleva como resultado a la relativización y a la dialectización de la Historia en cuanto crónica de eventos; 5) realización de un modelo de novela como architexto[1], entendido en el sentido de una imbricación de las diferentes modelizaciones textuales[2] que establecen el equilibrio estructural de *Yo el Supremo,* cuya dinámica y actualización tiene sus raíces en una intertextualidad dialéctica que garantiza y realiza la conciencia creadora, ideológica y cognitiva de Roa Bastos.

[1] *Según Gérard Genette* l'architexte *consiste en «la relation d'inclusion qui unit chaque texte aux divers types de discours auxquels il ressortit»* (Introduction à l'architexte, *p, 87-88).*

[2] *La modelización textual consiste en un modelo de lo real que se imbrica en la textualidad de la novela o del «texto artístico» en el sentido de Jurij Lotman, quien, en su calidad de sistema modelizador secundario, lo define del siguiente modo: «A secondary modelling system is a structure based on a natural language. Later the system takes on an additional secondary structure which may be ideological, ethical, artistic, etc». (* The structure of the Artistic Text, *p. 34). Considerado como sistema mode-*

Dentro de los límites de este ensayo, mi propósito es explicitar el funcionamiento de ciertos elementos de estas estructuras en *Yo el Supremo,* con el fin de hacer ver, sobre un fondo comparativo adecuado, que esta novela de Roa Bastos constituye una especie de modelo máximo, modelo de modelos, o si se prefiere, el punto de fuga de la novela moderna. Esta metáfora pictórica evoca en mi espíritu el sentido y la importancia de esta novela, al igual que las *Meninas* de Velázquez constituyen una referencia inevitable de la historia de la pintura, por lo que han sido llamadas la «pintura del mundo». Situado sobre el fondo histórico y dinámico del género novela, *Yo el Supremo* puede ser reconocido como plenitud, si no la más completa, al menos la más reveladora de la lógica evolutiva de la novela. En este sentido se impone la necesidad de situar este texto en la perspectiva de una semiótica diacrónica de la novela[3]. Sólo así se comprenderá la manera como el sistema de signos construido por su autor garantiza y problematiza un intercambio intertextual e interdiscursivo en tensión en el interior de un juego de modelos, precisamente de los modelos que se actualizan en el espacio novelesco moderno comprendido como búsqueda incesante del conocimiento y del discurso. Es evidente que en el espacio de unas cuantas páginas no se puede establecer la semiótica diacrónica de la novela. Me limitaré por ello en este estudio a poner en relación las estructuras significativas y dinámicas del género del cual *Yo el Supremo* constituye un espacio textual de convergencia y un punto de fuga precisamente de particular significación.

La obra de Roa Bastos se sitúa, en cuanto antítesis, como *Aufhebung* hegeliana de la línea evolutiva del género cuyos puntos de partida y de llegada fijan una dinámica específica intratextual e intertextual dentro de la novela moderna. Esta dinámica no es otra cosa de hecho que la dialéctica de los modelos novelescos y de las series de productos ideológicos artísticos que se enfrentan en las continuas idas y venidas de las formas, de las funciones y de los contenidos. Roa Bastos hace que su texto participe en un dialogismo de los modelos y de las estructuras, que producen en *Yo el Supremo* un impacto cognitivo excepcionalmente fuerte, incluso radical. Es así como *Yo el Supremo* se convierte en un paradigma particularmente eficaz y englobante del género novela y, más concretamente, del architexto entendido como mosaico ejemplar de estructuras[4].

Yo el Supremo se encuentra en el horizonte dinámico de la modernidad de la novela que comienza con *Don Quijote,* la obra en que se consolida la primera matriz novelesca «moderna». Esta modernidad de la novela en cuanto discursividad subversiva sobre todo continúa después hasta Joyce, Musil, Gombrowicz y Cortázar, pasando por Sterne, Dostoievski y Flaubert, nombres a los que se añaden ciertos novelistas del siglo XX cuya «lección» o «influencia» está en el aire de la época al mismo tiempo que se deja percibir directa o indirectamente en el espacio textual de *Yo el Supremo.* He aquí algunos ejemplos: James, Gide, Döblin, Dos Passos, Borges, Broch.

Lo que he llamado primera matriz «moderna» de la novela, narrativa y discursiva, que se constituye en la obra de Cervantes, prosigue su camino y sufre ciertas modifi-

lizador secundario, Yo el Supremo *es un architexto marcado principalmente por las modelizaciones y que constituye una perspectiva de lectura, de isotopías mediatizadas por un sistema de valores, una ideología, una forma estética, una organización intertextual.*

[3] *La semiótica diacrónica será sobre todo la de los paradigmas evolutivos del texto literario. Su objetivo principal radica en el establecimiento del espacio evolutivo de la literatura a través de las marcas de los signos de mutación contenidos en los modelos textuales.* Yo el Supremo *concretiza un modelo novelesco excepcionalmente complejo, cuyo estatuto semiótico deberá ser medido según la escala dinámica del género por la densidad y complejidad de los mensajes que transmite la forma específica de esta novela. Considerado así,* Yo el Supremo *se constituye como novela de la totalización y recuerda lo que Friedrich Schlegel llama «novela absoluta».*

[4] *Empleo este término en el sentido que le atribuye Michel Foucault en* Les mots et les choses, *o sea, como sistema de representación característico de una época.*

caciones en el espacio evolutivo de la novela moderna. ¿Cuáles son sus rasgos significativos? ¿Cómo podremos definir la coyuntura del texto evolutivo de la novela moderna en función de su heterogeneidad y de sus tensiones dialécticas internas y externas?

A partir de la matriz de Cervantes se constituye una *epistémè* moderna de la novela: lo particularmente importante en ella es la disgregación, la discontinuidad, la ironía como instancia relativizadora del relato y del discurso unívocos, y la fragmentación de la materia narrativa y discursiva. Más allá de Cervantes, los paradigmas de Sterne, de Joyce, de Musil y de Broch permiten afirmar que la evolución del género tiende hacia una diferenciación cada vez mayor del idiolecto novelesco. Podemos así afirmar, abreviando de nuevo a grandes rasgos, que la novela se convierte en un texto-proceso cuyos parámetros estructurales son variables, pero dentro siempre del mismo orden de la continuidad y de la diferenciación enunciativa del o de los narradores. Al mismo tiempo, y ello define el horizonte de expectativa[5] de la novela post-joyciana, como de la post-musiliana y post-brochiana incluyendo igualmente *Yo el Supremo*, el texto de la novela se construye como escena en que las diferentes voces «recitan» los objetos novelescos, tiempo, espacio, eventos, personajes, figuras, «actantes». La novela de Roa Bastos engloba así y problematiza a su modo, dialécticamente pertinente, esos diferentes paradigmas y este horizonte de expectativa. Si podemos suponer que Roa Bastos presta un oído atento a las estructuras operacionales del idiolecto novelesco tal como habían quedado establecidas como resultado de la dialéctica intertextual del género, no por ello deja de afectar su propia operación intertextual y dialéctica, operación que intentaré definir. Lo que parece particularmente importante en tal operación es la explotación de un cierto número de elementos significativos del modelo de Musil y de Broch. En este último, en especial lo que el propio Broch llama la «novela poli-histórica»[6]. *Yo el Supremo* realiza una representación de la totalidad de lo real y de lo histórico (*Totalitätsdarstellung*)[7] en condiciones textuales que hacen de la misma una realización verdaderamente lograda de los postulados epistemológicos de Broch. Pero es el modelo de Musil, en todo caso uno de sus aspectos más representativos, lo que nos va a permitir diseñar el proyecto novelesco en su significación y en la etiqueta del mismo por parte de Roa Bastos.

En la «Nota final del compilador» afirma Roa Bastos de modo un tanto sorprendente:

> Así..., a-copiador declara, con palabras de un autor contemporáneo, que la historia encerrada en estos Apuntes se reduce al hecho de que la historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. En consecuencia, los personajes y hechos que figuran en ellos han ganado, por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector.

Esta referencia a un autor contemporáneo, lo mismo que la frase final de la novela, establecen una perspectiva significativa de *Yo el Supremo.* Podríamos definir esta perspectiva como estructura diferencial central de la novela que se articula sobre las dos oposiciones siguientes:

[5] *El concepto «horizonte de expectativa» fue introducido en el dominio de la crítica literaria por Hans Robert Jauss, quien lo define como «paradigmatische Isotopie» (isotopía paradigmática). Su reconstrucción es posible a partir de una serie de horizontes, colocados sintagmáticamente en una época o momento histórico preciso. El horizonte de expectativa permite la actualización de los textos literarios («Aktualisierung literarischer Texte») en el espacio serial obra-lector-crítico-sistema normativo (*Literaturgeschichte als Provokation *).*

[6] *Para Broch la novela plurihistórica designa la integración de la ciencia y de la poesía en el cuerpo textual de la novela. Se trata de una síntesis de todos los elementos racionales e irracionales, del mythos y del logos. La novela plurihistórica se esfuerza por captar en su substancia la esencia de una época para poderla traducir en forma («Brief an Daniel Brody» del 5 de agosto de 1931).* Yo el Supremo *es una de las raras novelas contemporáneas que realizan este programa de Broch.*

[7] *Es a través de la síntesis de todos los elementos que integra la novela plurihistórica como el novelista obtiene la «representación total» de la realidad y sólo este tipo de representación merece según Broch el nombre de novela («Entstehungsbericht», 324).*

narratividad	vs	narración
narrabilidad	vs	inenarrabilidad

Estas categorías van investidas en *Yo el Supremo* de contenidos temáticos y formales específicos, siendo precisamente esta operación la que confiere a la novela su propia originalidad al tiempo que remite a un establecimiento de dos estructuras particularmente dinámicas: la polifonía topológica[8] y el dialogismo dialéctico[9].

Comencemos por identificar a este «autor contemporáneo» de que habla Roa Bastos. Evidentemente, se trata de Musil. Su célebre chiste ha sido parafraseado ligeramente por el escritor paraguayo.

Musil resume del siguiente modo su novela:

> Die Geschichte dieses Romans kommt darauf hinaus, dass die Geschichte, die in ihm erzählt werden sollte, nicht erzählt wird (*Notizbuch*, 43) (La historia de esta novela consiste en que la historia que tendría que ser contada en ella, no se cuenta)

Lo que tanto Musil como Roa Bastos llaman «historia» remite en ambos textos a lo que debe ser «narrado» (*erzählt*); por tanto, a la narratividad en cuanto sistema del relato que comprende sus temporalidades, sus espacios, sus acciones, sus sintagmas narrativos. Ahora bien, ni en Musil ni en Roa Bastos se da el «relato» de modo lineal. Va, por el contrario, disperso, fragmentado, continuamente interrumpido por los comentarios emitidos por las diferentes voces de la novela. En el espacio de *El hombre sin atributos* el relato queda ahogado, «tragado», «comido» por el ensayo y la utopía, por la ironía y por el estilo. El relato pasa a segundo plano y Musil lo llama despectivamente *Erzählerei.* No hay aquí por tanto narratividad propiamente dicha, en el sentido en que la define p.e. Lukács en el significativo texto de su *Teoría de la novela:*

> El problema estético —la transformación de los estados de ánimo y de la reflexión, del lirismo y de la psicología, en medios épicos de expresión— gira por consiguiente alrededor del problema épico fundamental: el de las acciones necesarias y posibles. (*Teoría de la novela,* 113).

[8] *Esta es la definición que yo doy de la organización espacial de* Yo el Supremo *en cuanto texto fuertemente discontinuo. Su topología remite así a la forma característica denominada por René Thom «forme saillante», que define como «toute forme qui frappe l'appareil sensoriel d'un sujet par son caractère abrupt ou imprévu». Thom añade aún: «Il importe toutefois de remarquer qu'une forme peut être saillante par una irrégularité de rythme, une brisure de symétrie, aussi bien que par une discontinuité sensorielle»* (Morphologie du sémiotique, *302). La lectura de* Yo el Supremo *está determinada en mi opinión por la experiencia de tal forma: irregularidad del ritmo textual de la narración transcrita del Supreamo, narración que recubre varios espacios textuales: discurso narrativo propiamente dicho, «circular perpetua», cuadernos, cartas; ruptura de la simetría textual por el juego de la compilación, que implica la yuxtaposición de referentes documentales, de comentarios y de notas del «compilador».*

[9] *En el sentido en que lo entiende Bajtín, el dialogismo es «un modo epistemológico característico del mundo dominado por la heteroglosia», lo que implica que tiene que darse una «interacción entre los diferentes sentidos» así como el que «cada sentido pueda potencialmente condicionar los otros». La heteroglosia (en ruso,* raznorecie, raznorecivost *) la define Bajtín como «condición fundamental que gobierna la operación del sentido en cada enunciación, asegurando la primacía del contexto sobre el texto»* (The Dialogic Imagination, *426, 428).*

En los universos ideológicos y axiológicos de *El hombre sin atributos* y de *Yo el Supremo* no existe ya la nostalgia épica en que Lukács fundamenta en cierto modo su *Teoría de la novela.* En estos dos universos se inscriben más bien al mismo tiempo el potencial de lo narrable y el reconocimiento de lo inenarrable, la manipulación de lo interdiscursivo y el establecimiento de la posición estratégica de las perspectivas[10].

Yo el Supremo es una novela topológicamente polifónica y dialógica. La discontinuidad del texto se basa en una diferenciación espacial y dialéctica de los lugares dialógicos y perspectivistas de la novela. El gesto de la narración va inserto en un dispositivo textual topológico en que constituye una entre las diferentes voces de la polifonía dinámica del texto, siendo ésta el resultado de una descentralización sistemática de toda voz que se propusiera ser única e invasora[11]. Es en este sentido sobre todo la voz del dictador la que funciona como una de las piezas convencionales de la construcción novelesca tectónica, de lo que Broch llama —recordémoslo— *Vielschichtigkeit* (pluriestratificación)[12] para atribuirle la función de garante de la representación de la totalidad. Roa Bastos procede así a una doble fragmentación: horizontal y vertical. Ambas se encuentran en una especie de relación —tensión dialéctica que confiere a la novela su densidad cognitiva por cuanto las dos fragmentaciones funcionan como sistemas que remiten a saberes mediante un multiplicador gradual y dinámico. Es esto lo que he llamado síntesis particularmente conseguida de las perspectivas y de los puntos de vista. Es como si Roa Bastos reinterpretara a su manera la lección de Bajtín y sometiese el universo del «problema épico fundamental» a una polivalencia semántica e ideológica, a una ironía semiótica de las voces que, sin excluirse ni armonizarse, participan en una polifonía. En esta síntesis de las perspectivas se integran no sólo las voces de los actores dialógicos principales, la del dictador y la de Patiño, que copia lo que el dictador le dicta, sino también las de los personajes

[10] *Notemos ante todo la diferencia que separa a Roa Bastos de Musil. El autor austriaco persigue un objetivo utópico sobre el cual conecta su voz narrativo-discursiva, voz que sostiene tal proyecto tal como es enunciado por la totalidad de* El hombre sin atributos. *Es una voz que pudiéramos llamar omni-ironizante y omni-utopizante, se trata en suma de una voz sincrética que acumula las perspectivas y los tonos, los registros y los comentarios.* El hombre sin atributos *es, considerado así, una novela monológica en el sentido bajtiniano del término, y se compara con Tolstoi con la sola diferencia de que Musil pulveriza en su novela el carácter unívoco en lo moral e ideológico del autor de* Guerra y Paz. *Dentro del respeto debido a la categoría revolucionaria del dialogismo bajtiniano lo más que puede decirse es que la novela de Musil resulta dialógica o interdiscursiva en sus citas.*

[11] *El proyecto inicial de novela concebido por Roa Bastos sufre pues, toda proporción guardada, las mismas metamorfosis que el proyecto inicial de* El idiota *de Dostoievski. El escritor ruso comprende rápidamente que su idea de colocar en un universo humano pervertido a ese idiota cristiano, ese Cristo ruso, no podía llevar más que a un anacronismo evidente. En lugar pues de insistir sobre las pruebas de la bondad cristiana encarnada por el príncipe bueno y cristiano, al igual que las demás voces de la novela, queda también sometido a la ley de la ambigüedad dialógica. La escena novelesca dialógica e interdiscursiva triunfa por tanto sobre el univocismo. En* Yo el Supremo *José Gaspar de Francia adquiere el valor de figura emblemática de un universo dialógico que, a semejanza de Michkine, se hace cada vez más complejo, dado que la historia evenemencial no es ya legible, aunque sea «scriptible» en el sentido de Roland Barthes. Roa Bastos sabe sacar de esta oposición consecuencias particularmente significativas.*

[12] *En* Entstehungsbericht *(324-325).*

interpelados por el dictador, que responden a su «Excelencia». Al mismo tiempo, la actitud discursiva del propio Supremo queda consecuentemente estructurada como polivalencia pronominal de las voces. Este YO/EL tiene como función el desdoblamiento multiplicador de perspectivas particularmente significativas. Se trata por un lado de una primera voz de carácter épico, que asume una cierta narratividad. Ejemplo:

> En julio de 1810 el gobernador Velazco se dispone a quemar su último cartucho de hora. No volverá a pastar; la gobernación está pelada de césped, de maravedises...(104)

Evidentemente, esta no es la voz dominante de la narración-afabulación-crónica subjetiva del dictador. Hay otra voz que domina la función bivocal YO/EL, a saber, la voz de la auto-apoteosis, de la auto-justificación y del instinto del yo/ello. Esta voz es discursiva y se constituye continuamente como sujeto de la enunciación del sujeto-Supremo, sujeto-Dictador, pero también del sujeto-subjetividad. Veamos un ejemplo de entre los muchos en que interviene el discurso subjetivo:

> Por el momento lo que voy a obrar es lo siguiente: Una vez talado el bosque de sátrapas, una vez extinguida la plaga de perros hidrófobos babeantes de abyección, mandaré extender sobre sus restos una gruesa capa de cal y de olvido. No más jefes indignos y bufones. No más efectivos de líneas que haraganean a la espera de huir al menor peligro. (401).

Si el Supremo escribe la crónica de su reino, lo hace en función de su propia valoración. Pero mostrándose al propio tiempo como gobernante atento, patriota, auto-escuadriñador y auto-narrador. La estructura pronominal YO/EL se desdobla a través de un TU insistente que asume la función de acelerar el proceso de auto-observación y de auto-condenación. Un buen ejemplo de ese TU catártico, agresivo, TU de la impotencia indigente, es el pasaje en que el Supremo se auto-interpela desde el fondo mismo de su inminente agonía:

> Primero olvidarás los nombres, después los adjetivos, aún las interjecciones. En tus grandes explosiones de cólera, en el mejor de los casos, ocurrirá que todavía consigas articular algunas frases, las más remanidas. Por ejemplo, antes decías: *Quiero, significa poder decir no quiero.* Dentro de poco, cuando te impongas decir NO, sólo podrás farfullar después de muchas pruebas, en el colmo de la irritación: *No puedo decir NO.*
>
> Empezarás por los pronombres. ¿Sabes lo que será para ti no poder recordar, no poder tartamudear más YO-EL? Tu sufrimiento acabará pronto. Al fin no podrás siquiera acordarte de recordar. (419).

En *Yo el Supremo* la escritura del Supremo está circunscrita por el paradigma pronominal YO/EL/TU que corresponde a los diferentes éxtasis temporales y a los diferentes momentos pulsacionales del discurso del Supremo. Tal paradigma es por tanto portador de un saber diferenciado y diferido que el Dictador proyecta sobre sí mismo y sobre su discurso. Esta estructura significativa de desplazamiento de acentos reposa sobre lo que he llamado fragmentación vertical. El saber se encuentra aquí reducido y profundizado según la escala multiplicadora de una auto-expresión y de una auto-

observación que se fragmentan a medida que su aparición sucesiva corresponde a la progresión de la temporalidad en la historia del Dictador.

La síntesis de perspectivas que opera Roa Bastos se basa además sobre otra fragmentación, la horizontal. Se trata de la continua reflexión acerca de los propósitos del Supremo llevada a cabo por las «notas del compilador» y por ese continuo remitir a los testimonios, palabras de terceras personas y de los historiadores. Esta acumulación progresiva de citas paralelas o contrastivas acaba por convertirse en un sistema de espejos que reflejan, duplican y desdoblan críticamente, o, si se prefiere, objetivizan la escena global de la novela. Se trata por tanto de una circulación de saberes puntuales, factuales y dialécticos que relativizan el discurso del Dictador en que domina el elemento subjetivo e instintivo.

Esta síntesis de perspectivas genera incontestablemente una dialéctica dialógica de las voces, cuyos mensajes quedan necesariamente contrastados y diferenciados. Yo distinguiría aquí *grosso modo* los mensajes ideológicos de los mensajes axiológicos[13]. Tanto en los primeros como en los segundos se trata de valores, pero el modo de presentación de los mismos es diferente. La escritura del Supremo se caracteriza por una dominante ideológica muy fuerte, fruto de un mensaje de auto-representación y de auto-valorización propulsado por un sistema enunciativo delirante en ocasiones. La ideología del Supremo es la del Poder ejercido a modo de auto-gestión incontrolable. La eclosión del discurso delirante sirve a esta ideología en la medida en que tal discurso no puede manifestarse si no es en cuanto creencia y en cuanto falsa conciencia. El delirio desestabiliza el paradigma pronominal YO/TU/EL. En un momento dado se produce un cambio semántico y semiótico radical que afecta la función y la posición de TU en el desarrollo discursivo del texto. Y es que ese TU no puede continuar siendo auto-especular, auto-lógico, por lo que dialécticamente se convierte en dialógico. En sentido semiótico, ese TU se desplaza hasta quedar fuera del triángulo de la auto-comunicación, no correspondiendo ya a la voz propia del Supremo. Hay otro interlocutor, otra boca que lo pronuncia y lo asume como instancia enunciativa en la secuencia acusadora y final de la novela. Semánticamente, ese TU queda así investido de manera muy diferente en la última parte de *Yo el Supremo,* significando ante todo la evaluación del papel y de la vida del Supremo en la historia de su país y de su pueblo. Es así como funciona el dialogismo dialéctico de Roa Bastos en esta novela. La topología discontinua del texto que crea la polifonía de los puntos de vista, de los ángulos de visión, de las tomas de consciencia y de las proliferaciones de los saberes; lo mismo que el dialogismo dialéctico, regido por una fuerte tensión entre los enunciados dialogizantes, agresivos y mayéuticos, ocupa sobre todo una función heurística y cognitiva. Cuando TU asume la palabra hacia el final de la novela ya se debe al hecho de que la interpelación del lector se ha llevado a cabo a través de las instancias del discurso ideológico delirante de la Historia que quisiera encarnar el Supremo. La última secuencia de la novela, que comienza con las palabras: «... y ya no puedes obrar» (453), opera el cambio definitivo en la estructura dialógica

[13] *Me refiero a la definición que de la axiología y de la ideología dan A.J. Greimas y J. Courtès en su* Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage *«En sémiotique, on désigne du nom d'axiologie le mode d'existence paradigmatique des valeurs par opposition à l'idéologie qui prend la forme de leur arrangement syntagmatique et actantiel».*

del texto. Tres estratos temáticos dominan: vociferación, acusación y condenación. La acumulación de términos significativos que marcan estos tres estratos se realizará así como consumación de una transmutación definitiva:

Yo el Supremo → Tú ex-Supremo → Supremo Finado

La incursión de la muerte condiciona en cierto modo la última frase catártica del texto, lugar en que se produce la toma de la palabra por parte de un «nosotros» colectivo que representa la finalidad histórica del Supremo. Es el «Nosotros» de los vivientes que juzgan y se convierten con ello en los actores de la Historia más allá del Supremo Finado, con lo que se cumple la constatación que abre la última secuencia del texto: «No podrás escapar de ver lo que no muere» (453).

Toda la novela de Roa Bastos está informada, lo mismo en su estructura que en su sistema de signos, por una búsqueda de los valores cognitivos, y de los específicamente novelescos. La compilación de datos como método y como montaje de atracción, en el sentido de Eisenstein[14], sirve como vehículo de un saber diferenciado precisamente por realizarse a través de una polifonía y de un dialogismo cuya base es la discontinuidad topológica del texto y la distribución y desplazamiento continuo de las voces, de los locutores y de las perspectivas. El saber así comunicado va construido mediante una sobreabundancia extraordinaria de «reflectores» narrativos, discursivos, factuales e interpretativos, que chocan entre sí. Se trata por ello de un saber que se problematiza a sí mismo. Roa Bastos produce así un imbricado de lo real en la ficción y de la ficción en la Historia. Nadie mejor que él ha definido este proyecto creador y semiótico:

> Mi «proyecto» de novela consistió, pues,...en escribir una *contrahistoria,* una réplica subversiva y transgresiva de la historiografía oficial...

Ya en camino, el proyecto inicial sufre modificaciones y Roa Bastos lo redefine definitivamente del modo siguiente:

> ...la antihistoria debía convertirse en una intrahistoria y, simultáneamente, en una transhistoria. La garantía de este logro, improbable e incierto, radicaba en alcanzar la realidad autónoma de la historia imaginaria; en otras palabras, lograr el estatuto de la ficción pura, sin que esto implicara la ruptura con los referentes históricos. (*Algunos núcleos generadores de un texto narrativo,* 78).

A partir de aquí el novelista construye un máquina cibernética perfecta que emite mensajes axiológicos al modo de una computadora programada, capaz de seleccionar y ordenar los saberes en gestación y en conflicto, en función de la tensión dialógica entre la antihistoria, la transhistoria, la intrahistoria, la ficción pura y los referentes históricos. *Yo el Supremo* es una gran síntesis de formas, de estructuras y de modelos novelescos que se reflejan en su totalidad: de Cervantes a Musil y Cortázar, pasando por Broch y Joyce. De ahí que la lectura de esta novela revele un dinamismo del género, que resulta ser una forma siempre abierta, disponible y subversiva, en la que habitan las discursividades, las narratividades del poder y las operaciones novelescas sobre la Historia. En la obra del novelista paraguayo todos estos elementos revisten

[14] *Según Eisenstein «The attraction (in our diagnosis of the theater) is every aggressive moment in it, i.e., every element of it that brings to light in the spectator those senses or that psyschology that influences his experience every element that can be verified and mathematically calculated to produce certain emotional shocks in a proper order within the totality —the only means by which it is possible to make the final ideological conclusion perceptible». Y el montaje de atracciones se define como sigue: «Instead of a static «reflection» of an event's logical action, we advance to a new plane-free montage of arbitrarily selected, independent (within the given composition and the subject links that hold the influencing actions together) attractions —all from the stand of establishing certain final thematic effects— this is montage of attractions».* (Montage of Attractions, *230,231, 232).*

la forma de una plurivocidad organizada por la discontinuidad y por la fragmentación del texto, y de un dialogismo orientado dialécticamente hacia la realización de una síntesis de la complejidad de los referentes históricos y de las interdiscursividades que los propulsan, circundan y comentan. Situado en el horizonte del género, esta novela constituye un punto de plenitud, que se reconoce a sí mismo en su génesis y en su dinamismo. *Yo el Supremo* es por ello una «compilación de compilaciones», el punto de fuga de una representación de representaciones que el compilador construye por medio de una escritura transgresiva y autónoma al mismo tiempo, pura ficción y totalidad problematizada de lo real.

Wladimir Krysinski

Referencias

BAKHTIN, MIKHAIL: *The Dialogic Imagination, Four Essays by M.M. Bakhtin* ed. by M. Holquist, tr. C. Emerson and M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1982.

BROCH, HERMANN: «Brief an Daniel Brody vom 5.8.1931», *Theorie und Text des Romans im 20. Jahrhundert,* ed. H. Steinecke, Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 1972, 48049.

BROCH, HERMANN: «Entstehungsbericht», *Die Schuldlosen, Roman in elf Erzählungen,* Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1974, 323-329.

EISENSTEIN, SERGEI: «Montage of Atractions», *The Film Sense,* New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1975, 230-233.

FOUCAULT, MICHEL: *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines,* Paris: Gallimard, 1966.

GENETTE, GÉRARD: *Introduction à l'architexte,* Paris: Editions du Seuil.

GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN ET COURTÉS, JOSEPH: *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage,* Paris: Hachette Université, 1979.

JAUSS, HANS ROBERT: *Literaturgeschichte als Provokation,* Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.

LOTMAN, JURIJ: *The Structure of the Artistic Text,* tr. R. Vroon, Ann Art Michigan Slavic Contributions, 1977.

LUKACS, GEORGES: *La Théorie du roman,* tr. J. Clairevoye, Lausanne: Gonthie 1963.

MUSIL, ROBERT: «Aus einem Notizbuch (1932)», *Theorie und Technik des Romans im 20. Jahrhundert,* ed. H. Steinecke, Tubingen: Max Niemeyer Verlag, 1972, 43-44.

ROA BASTOS, AUGUSTO: *Yo el Supremo,* Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A, 1976. ROA BASTOS, AUGUSTO: «Algunos núcleos generadores de un texto narrativo», *L'Idéologique dans le texte (Textes hispaniques),* Toulouse: Service des Publications, 1978, 67-95.

THOM, RENÉ: «Morphologie du sémiotique», *RSSI, Recherches Sémiotique, Semiotic Inquiry,* vol. 1 N° 4, 1981, 301-309.

[illegible]

Historia, biografía y ficción en *Yo el Supremo*

José Gaspar Rodríguez de Francia fue un hombre mitificado en su vida real, dictador perpetuo del Paraguay, personalidad extraña, personaje de leyenda. La historia debe encargarse de desmitificarlo, devolviéndolo a su lugar, sin apasionamientos ni rencores. La visión, desde la literatura, recreada, a veces, es más real que la visión histórica. Se traslada en el tiempo, hace creíble al personaje en su trayectoria vital, en su circunstancia, y lo actualiza.

Augusto Roa Bastos en su novela *Yo, el Supremo,* mitifica y desmitifica la figura de Francia. El hombre es elevado a personalidad histórica, y en su ambición de poder, en su dictadura desmedida, es devuelto, en caricatura, a la entidad de personaje contradictorio, odioso.

La historia no siempre dice la verdad. Hay una historia contada (tal vez pagada por el poder a sus memorialistas) y una historia crítica, actualizada, que pone la verdad y la mentira en su sitio. La novela tal como puede ser entendida en *Yo, el Supremo* es una visión, mítica y crítica, de múltiples perspectivas, biografía, historia, ficción, verdadera realidad recreada. La biografía se ocupa del hombre; la historia de la personalidad; la novela, de la mitificación ennoblecedora y de la desmitificación que rebaja al gran hombre hasta su caricatura.

Del concepto stendhaliano de novela como espejo a lo largo del camino hemos de pasar al concepto en la novela de Roa Bastos *Yo, el Supremo,* de multiplicidad de espejos que reflejan el universo o laberinto[1]. De la novela lineal, el lector debe adentrarse en la novela circular, compleja, donde los textos y tiempos se co(n)funden.

José Gaspar Rodríguez de Francia posee una identidad compleja, polarizada en «yo-él», personalidad escindida entre su «yo» (sujeto) y un «él» (objeto). El Supremo se debate entre su «yo», cerrado a los sentimientos humanos y un «él», artificial, ortopédico y temible, solo, en el cual, se asienta el Supremo, el Dictador. La identidad o desajuste de personalidades superpuestas puede rastrearse en la biografía, pero mu-

[1] La concepción borgiana del mundo influye en Augusto Roa Bastos. Véase como ejemplo el relato «Las ruinas circulares».

cho mejor en la novela, donde el personaje no es un retrato dejado por la historia, inamovible, sino una figura que vuelve a vivir, recreada, en el relato.

Francia es un hombre de leyenda, no un héroe, ya mitificado en vida. No es el libertador, aureolado con acciones militares como Bolívar, Sucre o San Martín. El héroe, lo es a pesar de sí mismo, por sus acciones. El doctor Francia es una personalidad de claroscuros, un hombre extraño, tal vez más interesante en su biografía que en su historicidad. Por eso es un personaje de novela, un hombre problemático, mito o monstruo antes que héroe[2]. El héroe es un hombre grandioso, así quiere verlo la épica de siempre, un intermediario ante los dioses. Pero el doctor Francia, hombre extraordinario, está lleno de mezquindades, odios y rarezas. En él los vicios combaten con las virtudes. Los vicios trazan su caricatura, descomponen su retrato de estadista.

José Gaspar Rodríguez de Francia fue un hombre histórico y un mito superpuesto al hombre, ya en vida. La mitificación fue tal que ha llegado a formar parte de la conciencia colectiva de los paraguayos. Así lo reconoce Roa Bastos. Novelar sobre el doctor Francia es mitificar (toda novela es una invención) y desmitificar, devolver a su realidad la impostura de la mitificación histórica.

Francia, su imagen actual, es un personaje construido desde la oralidad, transmitida en las palabras dichas o susurradas por sus contemporáneos y desde la textualidad de sus escritos y documentos de archivos. Todo lo cual crea una leyenda, entre la tradición oral y escrita, una mitificación que reviste a la verdad histórica[3].

Yo, el Supremo de Augusto Roa Bastos es una novela construida sobre la biografía de Francia y la historia. Sobre el yo, reducto de la intimidad, ámbito subjetivo, y la objetividad histórica, encarnada en un él, ajeno a sí mismo, dictador. La oposición yo/él, produce una dialéctica entre el hombre, condenado a sus manías y la persona consagrada a sus reformas políticas y desafueros, una gran riqueza de contrastes, sabiamente explotada por Roa Bastos que utiliza el desdoblamiento como técnica fundamental en la construcción de su novela, método ya ensayado en *Hijo de hombre.*

La mayor mitificación del hombre es su historia. Un hombre sin historia es un hombre real, que vive, muere y es olvidado. Pero el hombre que no alcanza la verdadera paz del olvido, es mitificado, adquiere una vida falsa, artificial, del recuerdo o de la fama. Cada personaje histórico tiene su imagen virtual, proyectada en el tiempo, la estatua glorificadora que disimula sus defectos. La historia debería ser imparcial, objetiva, pero es muchas veces interesada o enemiga. Un personaje como el doctor Francia despierta el encendido fervor de sus admiradores y la furia incontenida de sus detractores. La imagen dada en los textos se convierte en tópico, cara de sus éxitos y cruz de sus desgracias. Entre panegíricos y diatribas contradictorias, el lector no sabe cuál es la verdadera imagen del ser histórico (hombre que tiene historia), condenado de por muerte a la polémica. Las personalidades superiores suelen ser muy complejas, con fuertes contrastes. La historia o crónica del tiempo, refleja una imagen plana. La novela, sin embargo, puede profundizar más allá del cliché y devolver la verdadera figura de la persona-hombre, en la dialéctica creadora del personaje.

[2] *Véase Georg Lukács:* La novela histórica.

[3] *El doctor Francia aparece ya mitificado como el Supremo en* Hijo de Hombre, *a través del recuerdo de Macario.*

[4] *Autor de* Siete años de aventuras del Paraguay.

Sobre la polémica figura de José Gaspar Rodríguez de Francia pesa la obra de sus grandes detractores como Jorge Federico Masterman[4], Charles A. Washoum[5], Johann Rudolf Rengger[6] y los hermanos Robertson[7], entre otros, frente a sus entusiastas penegiristas. Francia, mitificado, inmortal en el tiempo, en su trayectoria histórica y en su perspectiva abierta hacia el futuro, se enfrenta en *Yo, el Supremo,* indignado, a sus detractores. Combate sus inquinas y mentiras. Intenta justificarse ante sus actuaciones reales y convencer a los paraguayos actuales. Hay un juego entre el pasado y el presente muy rico, dialéctico. La historia se actualiza en el tiempo total de la novela. El discurso justificativo de Francia debe enfrentarse, continuamente, con los ataques del compilador que combate sus razones con citas de autores contrarios, con documentos. El dictador, convertido en personaje de novela, tiene autonomía, escapa de la historia para actualizarse en nuevas razones interesadas frente a los hechos conclusos. El compilador (o autor), le combate, no con los recursos del novelista (que podrían salvar al personaje) sino con documentos históricos, objetivos. He ahí la riqueza de contrastes, la originalidad narrativa de Roa Bastos, que deja moverse a la figura histórica del doctor Francia como un personaje de ficción, y él, autor de invención, actúa como un compilador, memorialista, fundamentándose en la historia.

En la novela, Francia, dolorido por el infamante pasquín, escribe la Circular Perpetua y trata de justificarse de sus actuaciones, ante los paraguayos (también ante los lectores). En nueve circulares analiza el estado del país. El principal problema de Paraguay, puesto en evidencia una y otra vez, al cual trató de dar solución el Dictador, es la tentación imperialista de sus vecinos, Argentina o Brasil, que han intentado anexionarlo, como una provincia más, como si no tuviese entidad de Estado. El doctor Francia, con fuertes a lo largo de las fronteras, con un aislacionismo protector, creó la nación paraguaya. Más que un padre de un pueblo, fue un dictador que se arrogó el inefable título de Perpetuo. En la destrucción del tiempo lineal, en el caos que reordena un nuevo universo novelístico, Roa Bastos entreteje anacrónicamente, las legaciones de Belgrano y Correira, con fines anexionistas, enviadas de Argentina y Brasil, respectivamente, en 1811, 1824 y 1827. En su defensa del Paraguay, se justifica el Dictador. «Impedí las sucesivas invasiones que proyectaron someter nuestro país a sangre y fuego. La de Bolívar, desde el oeste por el Pilcomayo. La del imperio portugués-brasilero, desde el este, por las antiguas rutas depredatorias de los bandidescos bandeirantes. Desde el sur, las constantes tentativas de los porteños». Considera la más infame de todas la que ideó el «infame Pueyrredón»[8]. Se testifica con borrador autógrafo de Puyrredón, en el cual se proyecta pacificar Santa Fe, dominar Entre Ríos y Corrientes y subyugar el Paraguay, al que reconoce como el país más rico de toda América. Francia, dominador del tiempo, zahorí del futuro, escribe: «Algún día, la obsesión de la patria americana, que sólo podía haber nacido en el Paraguay, el país más acorralado y perseguido de este continente, reventará como un inmenso volcán y corregirá los «consejos» de la geografía corrompida por taimados comepueblos». El discurso interminable del doctor Francia abarca desde su tiempo hasta el presente.

[5] *Autor de* Historias del Paraguay.

[6] *Rengger y Longchamp fueron autores de* Essai historique sur la révolution du Paraguay, *publicado en 1827.*

[7] *Autores de* Letters on Paraguay; An Account of a Four-Years Residence in that Republic, under the Gobernment of the Dictator Francia, *publicadas en 1838, en tres volúmenes.*

[8] *Las citas de la novela* Yo, el Supremo *de Augusto Roa Bastos van entrecomilladas en el texto, sin indicación de notas.*

Se abre por ejemplo al Tratado de Itaipú de 1973, firmado por el dictador Stroessner y el Brasil. O hace guiños al lector, ironía, cuando el Supremo le dice a Juan Robertson: «Armaré una flotilla de barcos cargados hasta el tope. Los pondré bajo su mando y usted no parará hasta la Casa Blanca, quiero decir hasta la Cámara de los Comunes, a presentar esos productos, sus credenciales y mis demandas del reconocimiento de la independencia y soberanía de esta República»[9].

La mirada de Francia a la historia no sólo es contemporánea de su tiempo. Se proyecta hacia el pasado, en los orígenes, hasta las misiones jesuíticas y hacia el presente, actual, en la dictadura de Stroessner. *Yo, el Supremo* es una novela histórica y al mismo tiempo una historia novelada, una actualización del ayer en el hoy, donde los tiempos establecen una oposición dialéctica, una unidad en la narración, tras el combate de la historia con la fabulación. El pasado, encarnado en un personaje histórico (pero de ficción) se actualiza, mientras el presente, momentáneo, se historiza. El doctor Francia, viene del pretérito hacia el lector; mientras el general Stroessner es momificado, convertido en un personaje histórico, es decir muerto, aunque permanezca vivo. El Supremo, como un dios, es el señor del tiempo, maneja la historia a su antojo. Dice: «Yo no escribo la historia, la hago. Puedo rehacerla según mi voluntad, ajustando, reforzando, enriqueciendo su sentido y verdad». El discurso de Francia en la novela, sería el intento de hacer una historia modificada (manipulada) reescrita, según sus conveniencias. El papel del compilador, no con un discurso, sino con documentos, será devolver la historia a su sitio, separar la verdad de la falacia, criticar al dictador. Ya César era, además de un grandísimo escritor, un historiador interesado, preocupado por su imagen futura en las manos del lector. Francia, por el recurso de la novela, goza, no sólo de la posibilidad de criticar a sus contemporáneos, sino también de contrastar en el futuro sus proyectos, justificándose ante partidarios y detractores.

El Dictador habla desde la subjetividad de su yo, queriendo convertir su discurso en historia corregida e interesada. Es un esfuerzo inútil por convertir su «yo», absoluto, en un «él», objetivo. El compilador, por el contrario, desde la objetividad, aporta documentos ajenos, históricos, para contrastar y contradecir los argumentos de El Supremo. En este juicio de la literatura el Dictador permanece solo frente a las múltiples argumentaciones de sus adversarios, puestas de manifiesto por el compilador. Francia, con la perspectiva del tiempo, situándose en su época, en el período anterior y en el presente, intenta justificar lo inexcusable, la dictadura como algo natural: «El Supremo es aquel que lo es por su naturaleza. Nunca nos recuerda a otros salvo a la imagen del Estado, de la Nación, del pueblo de la Patria». Francia no se siente dictador por la gracia de Dios; él mismo se considera Ser Supremo (en el culto a los mitos de la Revolución Francesa, aunque discrepa): «Tampoco se me antojó crear el culto al Ser Supremo, que algunos débiles gobernantes tienen que entronizar en los altares abriendo el paraguas de la protección para el mañana. El Dictador de una Nación, si es Supremo, no necesita la ayuda de ningún Ser Supremo. El mismo

[9] Los hermanos Robertson, Willian P. y John P., escoceses, fueron los primeros británicos en visitar Paraguay. Tuvieron licencia para hacer transacciones comerciales, pero más tarde fue rescindida por el Supremo.

lo es». En el paralelo establecido entre el doctor Francia y Robespierre aquél se muestra más extremo, más jacobino, en lo que se refiere a la religión y a otros problemas de estado.

José Gaspar Rodríguez de Francia iba para cura. Se torció su vocación religiosa por su destino como reformador político o déspota. En 1780 marchó a la Universidad de Córdoba de Tucumán donde cursó la carrera eclesiástica. Como circunstancia interesante para su educación, cabe señalar lo siguiente: el centro era dirigido por franciscanos en lugar de jesuitas, más abiertos aquéllos a las nuevas corrientes del pensamiento. José Gaspar alimenta sus ganas de saber con lecturas de Voltaire, Montesquieu y principalmente Rousseau, que será su principal mentor. En 1785, Francia se doctoró en Sagrada Teología. Recibió las órdenes de subdiácono pero no prosiguió su carrera eclesiástica.

De vuelta a la Asunción, José Gaspar ejerció primero de profesor en un colegio. A causa de sus ideas liberales fue destituido. Protestó Francia y propuso que se le abriera una información sobre su conducta, pero en vano. Ante la inutilidad de sus quejas, se dedicó a la abogacía. La experiencia eclesiástica y pedagógica pudo ser determinante para su vida posterior de reformador público y dictador. Promulgó el *Catecismo Patrio Reformado,* protegió la Iglesia Nacional, en una actitud más cercana al protestantismo o la religión anglicana que al deísmo, dedicado al Ser Supremo o al culto de la razón. Francia, era un gran admirador de Napoleón y sabía que la religión utilizada era provechosa para la república. El Supremo reformador de todo lo humano y divino, lo es también de la iglesia. Limpió los conventos y los transformó en cuarteles. «Respeté los sacramentos. Destituí al obispo demente». «Pues aun cuando el Gobierno ha dejado de ser católico debe seguir respetando la fe religiosa, con tal que sea honrada, austera, sin malicia, sin hipocresía, sin fanatismo, sin fetichismo».

Francia define a Dios del siguiente modo: «Dios es quien es definitivamente. El demonio lo contrario». También es una definición del Dictador Perpetuo. El Supremo se siente Dios, capaz de dominar el tiempo y contradecir a sus enemigos presentes y futuros. Francia no cree en el Dios de la Iglesia Católica, cree en sí mismo.

Aun habiendo dejado la carrera sacerdotal, el doctor Francia vistió con ropas eclesiásticas hasta 1790, fecha en la cual colgó los hábitos y se dio a una vida de disipación, aventuras galantes, orgías y juegos, tan contraria a su etapa anterior[10], hasta que una enfermedad le obligó a cambiar de nuevo, encerrándose en una biblioteca donde estudiaba astronomía. Estas oscilaciones, tan radicales, podrían explicar los extremos de su carácter. Ya en el poder, se aislaría, completamente en su palacio, viviendo en soledad como un cartujo, condición tan próxima a otros dictadores de la historia y la novela hispanoamericana[11]. «Nadie se sumergió con devoción tan inflexible como aquel estupendo doctor José Gaspar de Francia, que pasó allí veintiséis años, alejado del mundo y de la vida sin escuchar sino los ecos de sus propias voces en los silenciosos rincones del corazón»[12]. Vive como un dios antiguo, lejano y temido. En la soledad tiene su espacio protegido, su reino de este mundo. La realidad

[10] *Véase la biografía de Julio César Chaves* El Supremo Dictador, *Gráficas Yagues, S. L. Madrid 1964.*

[11] *Están los otros dictadores, véase la proximidad con* El otoño del patriarca *de Gabriel García Márquez.*

[12] *Véase Fulgencio R. Moreno.* La Ciudad de la Asunción, *cap. XX, citado por Julio César Chaves.*

enmarca al personaje único, digno de novela o drama. El dueño de su Estado o de su mundo como tantas veces ocurre a los dictadores, es el prisionero de sí mismo, sometido a las precauciones y a las manías. El gran hombre, tan temido fuera de los muros del palacio, es, en la soledad de su prisión voluntaria, un fantasma enajenado, un pobre hombre, sometido a las necesidades más perentorias. «Su existir está lleno de soledad; nadie se mueve en su círculo: ni amantes, ni parientes, ni amigos. A nadie se liga, a nadie escucha, a nadie quiere»[13]. Con frecuencia, el mejor amigo de los dictadores es un caballo o un perro (Sultán), como ocurría con Francia.

La dictadura es una patología de la convivencia social. Ninguna dictadura puede justificarse al servicio del pueblo. Ni la de Robespierre, ni la de Francia, ni la de Stalin. Las dictaduras del «Incorruptible», del «Supremo» o del comisario del proletariado son otras tantas imposturas. No hay otra forma de gobierno libre, responsable, digno con los ciudadanos que la democracia. La dictadura es una enfermedad política, transitoria o duradera, según la historia de cada país. En Paraguay, la dictadura ha sido casi un estado permanente de ocupación del poder, de usurpación, desde el doctor Francia hasta el general Stroessner. Si la dictadura es una enfermedad pública, ¿cabe alguna patología en la personalidad del dictador? Julio César Chaves recoge el informe de los biógrafos de Francia y escribe que «poseía un carácter extraño y variable. Era raro, lunático, misántropo. Ramos Mejía le dio un lugar en *Las Neurosis de los Hombres Célebres en la Historia Argentina.* Sufría constantes ataques de neurastenia»[14].

En *Yo, el Supremo* de Roa Bastos hay una confrontación dialéctica entre el discurso del dictador y los documentos del compilador, sustentada en la biografía y la historia, recreada en la ficción. Y hay también una meditación sobre la dictadura, omnipresente en Paraguay, desde los años de Francia a los días del general Stroessner. Francia aspiraba a la Dictadura Perpetua, en el poder absoluto, único y en el tiempo. Este plan, desmesurado, no podía cumplirlo en su vida, sino en la proyección histórica, en la eternidad humana que es el tiempo total. Los planes de Francia se prolongan a obras que se realizan en otras épocas, hasta en la contemporaneidad de la dictadura de Stroessner. *Yo, el Supremo* es una novela sobre Francia y el poder absoluto, una ficción y una reflexión crítica.

Francia es un dictador excepcional. No proviene de la milicia sino que es un hombre de estudio. No asciende al poder por una conspiración o por un golpe militar sino por el voto de las asambleas libremente elegidas.

Ya Sarmiento había hecho notar que «no es un bárbaro criado en las estancias, en los suburbios de la civilización como su imitador Rosas; es un hombre educado, es un hombre de letras». Francia admira a Napoleón, pero no es un militar de fortuna o golpista, deseoso de gloria. Ha sido seminarista, profesor, abogado. Es un lector de Voltaire y de Rousseau, un hombre de revolución, de Estado, que intenta llevar a la práctica las ideas del siglo de las luces. El autoritarismo desmedido, el terror impuesto a sus enemigos, sobre todo a partir de la conspiración de 1820, elevarán

[13] *Julio César Chaves,* op. cit., *pág. 206.*
[14] *Julio César Chaves,* op. cit., *pág. 211.*

a sangrante caricatura y no ejemplo, su poder absoluto. Cuenta Julio César Chaves: «Ese terror escapa las fronteras y también del tiempo. Muerto ya, no hay campesino paraguayo, según refiere Demersay que no haga lo propio que los emigrados: ponerse de pie y descubrirse reverencioso cuando se recuerda al Finado»[15].

El Supremo es el señor de su país y de su época, pero también de la historia total del Paraguay y del tiempo. Protagonista de la novela quiere dominar las palabras, los recursos del compilador, las asechanzas de la invención. Dice a su secretario Patiño: «Del poder Absoluto, no pueden hacerse historias. Si se pudiera, El Supremo estaría de más: en la literatura o en la realidad». La historia es la crónica mortuoria del pasado. Estar en la historia es estar en la muerte y la dictadura perpetua no tiene fin, se prolonga en el tiempo hasta nuestros días. El Supremo piensa que nadie que no sea igual a él puede escribir la historia real o la historia inventada, las historias, la literatura. Tiene mala opinión de los literatos: «¿Quién escribirá esos libros? Gente ignorante como tú. Escribas de profesión. Embusteros fariseos. Imbéciles compiladores de escritos no menos imbéciles». El Supremo desconfía de las palabras. Según él son peligrosas. Los escritores pueden utilizarlas como mentiras, palabras de astucia, interesadas. Francia ve un máximo peligro en la literatura: «Unicamente los muertos podrán escribir sobre los muertos». La literatura corrige la historia, verdadera o falsa, la recrea. Los personajes de historia o de ficción, no son dueños de su destino. Están en manos del escritor que puede reconducirlos a la realidad del relato, tal vez a la verdad. Por eso El Supremo, que se cree dueño de la historia y del tiempo, se revela contra el acoso del compilador, contra la verdad de la literatura que le descubre la alienación de su juego de poder, la contradicción entre su yo, con todas sus debilidades y un él, exterior, objetivo.

El Dictador es el señor de la República y su esclavo. Encarna un destino, no representa un cargo. Su misión es servir al pueblo. Vive con la única obsesión de un Jefe Supremo: «Proteger el bienestar común, la libertad, la independencia, la soberanía de la nación». Francia cumplió estos objetivos pero a un alto precio. No supo distinguir los límites de la justicia y la venganza personal, contra sus enemigos, y hasta con sus antiguos compañeros como Fulgencio Yegros. Su saña se hizo famosa y se extendió por todas las partes. Cuando en 1804, pidió la mano de Petrona de Zavala fue rechazada su pretensión con la acusación de ser mulato, que se repetiría en otras ocasiones. Hacia esta familia tendrá Francia un odio inextinguible, proyectado también a la clase social, a la aristocracia criolla.

Hacia 1820 había un gran descontento hacia el Dictador entre las clases privilegiadas de siempre: la aristocracia, el clero, los núcleos militares y la burguesía de los grandes comerciantes. Del pueblo llano, sin embargo, recibía su apoyo. Francia, bajo su mando Supremo, aspiraba a una república igualitaria. En el ejército, donde se fraguan las conspiraciones y golpes militares, suspenderá los grados medios y altos. Un militar a lo máximo que podía aspirar era a sargento. Cuando es descubierta la conspiración de 1820 sus promotores son ejecutados, entre ellos Yegros y Aristegui.

[15] *Julio César Chaves en el prólogo,* op. cit.

Cavallero se suicida en prisión. Otros acusados como Iturbe, Echagüe y Machain serán también ajusticiados, después de quince años de prisión. A partir de 1820, Francia gobierna por el terror.

¿Cómo un lector de Rousseau y Montesquieu degenera en un dictador, en un sanguinario? Pueden buscarse explicaciones en su personalidad o en la dinámica de la historia. Su extraño carácter: sin amigos ni consejeros, encerrado en su palacio, con sus aficiones de estrellero y mago; su austeridad (sólo cobró la mitad de su paga hasta 1821 y luego nada); sus resentimientos y manías, sus odios. Sus cargos públicos abarcan desde que fue elegido alcalde de primer voto del cabildo de la Asunción (1808) hasta que es proclamado Dictador Supremo (1814) y Dictador Perpetuo (1816). Entre estos puestos fue síndico procurador, diputado electo por la provincia de Cádiz (otra falsa acusación de extranjero le impidió jurar el cargo). Según el biógrafo Julio César Chaves, el padre del Dictador no se sabe si era portugués, brasilero, francés o español[16]. Francia dirigió la revolución del 14 y 15 de mayo junto con Cavallero y Yegros. Formó parte de la junta presidida por Yegros (Congreso de junio de 1811). Cónsul de la República, Dictador Temporal y Dictador Perpetuo, Francia, hombre de estudio y no de espada, fue sin embargo un hombre de gran acción política. Muy ambicioso, amó el poder, al servicio de la patria y de sí mismo o el delirio. Las dictaduras, incluso la populista de Francia, se justifican como una salvación nacional o el gran sacrificio por el pueblo. Si el poder corrompe a quienes lo ostentan, el poder absoluto pudre las instituciones y corroe a sus mandatarios.

Francia es y se pierde en la quimera del poder absoluto. Identifica su yo con el Estado. Yo, el Supremo es la persona y la nación. Su justicia se mezcla con la libertad de la República, su venganza personal con el crimen de Estado. Antes que cualquier hombre, sea familiar, amigo (no los tiene) o ciudadano, están él y la Nación, José Gaspar y Paraguay, unidos, convertidos en historia o leyenda. Así se refleja en la novela de Augusto Roa Bastos. La única obsesión de un Jefe Supremo debe ser: «Proteger el bienestar común, la libertad, la independencia, la soberanía de la nación». Entre el Dictador y su pueblo no debe haber ningún poder intermedio. De ahí su idea de la sociedad igualitaria, sin títulos, grados o cargos: «Ninguna necesidad de un contrapoder intermedio entre Nación/Jefe Supremo. Nada de competidores». ¿Qué idea o qué sueño de sociedad y Estado tiene Francia? Aspira a la revolución continua: «La revolución revolucionaria no devora a sus verdaderos hijos». El Supremo se acerca a Robespierre y se aparta de su admirado Bonaparte que acabó con la Revolución Francesa, con sus principios de libertad, igualdad, fraternidad, en el consulado y el imperio, en su corte de mariscales, nuevos títulos y servidores agraciados. ¿Pudo Francia proclamarse rey o emperador? ¿Por qué no? Después de la independencia americana hubo emperadores en México o en Brasil. Francia era un hombre de ideas ilustradas, en este punto, más cercano a Robespierre que a Napoleón, su admirado.

[16] *Julio César Chaves,* op. cit., *pág. 25, donde se habla sobre los orígenes del doctor Francia.*

La monarquía, como forma de poder, sin duda le repugnaba al Dictador, por el lujo y el boato de que habían hecho gala las cortes europeas, sobre todo la de Luis XVI y María Antonieta, causa de su perdición. Francia era una persona de rara austeridad que se exigía a sí mismo y a todos los demás, sobre todo a los magistrados y a los militares, a los que considera funcionarios superiores del Estado. Les prescribe «una forma de vida de total austeridad; la que yo mismo me he impuesto. Ni ustedes ni yo podemos poseer bienes de ninguna naturaleza. Celibato perpetuo para no dejar viudas les mando. Nos está vedado constituir nuestra propia familia, pues nos llevaría a favoritismos injustos». Fue mandato que Francia, en su República ideal del Paraguay, cumplió en sí mismo e hizo cumplir. Ni se dio privilegios, ni a su familia, ni los permitió en los demás.

El Supremo exige de todos el acuerdo a su programa revolucionario o mesianismo sin Dios, donde él ocupa el lugar del Creador; es el jefe absoluto y el padre. Quien no está de acuerdo con él, tampoco lo está con la República; es un enemigo privado y público, a quien le espera la prisión, tal vez la muerte. El régimen de terror, excepcional, se hace cotidiano, adquiere el valor de la costumbre; es una lucha administrativa. Todo lo sacrifica el Dictador al supremo ideal de mantener a la República lejos de las apetencias anexionistas de sus grandes vecinos, Argentina y Brasil. Los paraguayos deben a Francia su independencia pero también su aislacionismo secular. Es una libertad conseguida a muy alto precio, vigilada por el Dictador.

El Supremo quisiera dominar el tiempo y el espacio, pero sólo domina la geografía de su país, protegida por fuertes en las fronteras, la prisión de su Estado y su época. Quisiera encaramarse sobre la historia, saber más allá, en el futuro. Le preocupa el proyecto de su obra, su cumplimiento en tiempos venideros. Aquí es atacado por el autor de la novela, compilador de citas históricas y documentales, creador de su novela; sabe más que Francia, domina el tiempo histórico, proyectado, y el tiempo del relato. El Supremo es reducido a la prisión de su soledad, al fracaso histórico de su desmesurada empresa: «Pero construiste sobre ese laberinto otro más profundo y complicado aún: el laberinto de tu soledad. Jugador a los dados de la palabra. Tu soledad. Tu antigüedad. Llenaste, viejo misántropo ese laberinto de tu horror al vacío con el vacío de lo absoluto». Le critica su soberbia egoísta, la desmesura de sus pretensiones, la imposibilidad social, verdadera de su revolución, remedo, autocracia: «¿Creíste que la revolución es obra de uno-solo-en-lo-solo? Uno siempre se equivoca; la verdad comienza de dos en más...». El Supremo, con fama de estrellero o brujo, ha querido dominar el azar en la naturaleza (aprisionar el aerolito), vencer sobre el misterio o la religión, también sobre la ciencia, sacar al país de los caminos equivocados: «Me preocupa dominar el azar. Poner el dedo en el dado, el dado en el dédalo. Sacar al país de su laberinto». (Obsérvese la aliteración en la repetición del fonema «d»). El Dictador destruye el laberinto mágico pero crea un laberinto real, subterráneo de las prisiones. La libertad exterior, de la República, supone la negación de la libertad de los ciudadanos.

El Supremo lucha contra sus enemigos en el tiempo segmentado de su dictadura. Lucha con el tiempo venidero para adecuar sus proyectos a la realidad imprevisible. Lucha, sobre todo, contra el tiempo en la novela, acotado, corregido por el compilador. Se abre la novela con el pasquín autógrafo, remedo de sus decretos, caricatura y la voz airada del Dictador que clama contra sus enemigos desde la tumba; se cierra, en el momento de la descomposición, de la destrucción total y bajada a los infiernos. Al principio de la novela se oye la voz del Dictador: «Sacan panfletos, pasquines, libelos. Soy una figura indispensable para la maledicencia. Ahora se atreven a parodiar mis Decretos Supremos. Remedan mi lenguaje, mi letra, buscando infiltrarse a través de él». El Supremo, muerto, todavía vive en la memoria colectiva, mediante su obra y el terror, tratando de justificarse ante la historia y el discurso del relato. En las páginas finales, las condenas se suceden como una catarata de improperios: «Porque lo peor de todo, grotesco Arquí-loco, es que el muerto siempre y en todas partes sufre, por muy muerto que esté con mucha tierra y el olvido encima». ¡Perdiste tu aceite, viejo exteólogo metido a repúblico!». «No pequeña momia; la verdadera Revolución no devora a sus hijos. Unicamente a sus bastardos». «Las larvas seguirán pastando en tus despojos tranquilamente». «¿Qué tal, Supremo Finado, si te dejamos así condenado al hambre perpetua de comerte un güevo, por no haber sabido...».

Yo, el Supremo, según aclara Roa Bastos en la nota final, es un libro basado en numerosísima documentación y años de trabajo que ha sido leído primero y escrito después. El autor más que un libro particular, lo considera un libro colectivo. Recoge la memoria histórica, la re-escribe, la reordena en el tiempo del relato. Roa Bastos se ha basado en la historia y en la biografía de José Gaspar Rodríguez de Francia para escribir una novela. La historia que en ella debió ser narrada no ha sido narrada. La ficción se impone a la historia. Los personajes recobran en el tiempo del relato una vida ficticia, acaso verdadera. El Supremo, es recreado en su época y se proyecta hasta la actual. En el juego de perspectivas, no es la figura grandiosa y terrible de su tiempo, imitada de Robespierre, admirador de Napoleón. Cercado por la documentación del compilador, prisionero en su laberinto de notas, manejado por los hilos del creador-novelista, es una caricatura pero también un personaje de ficción. En la historia está muerto, condenado a su estatua, a los tópicos del panegirista y contemporáneos. Augusto Roa Bastos desde su novela, le ha re-creado. Lo ha hecho vivir desde la muerte a la nada (a la descomposición). En el juego de perspectivas ha colocado al dictador en su sitio, rebajándole de la gloria falsa, sustentada en el poder absoluto y en el terror, a la caricatura del fracaso real, la descomposición. Del Supremo Dictador al Supremo Finado. Sin embargo, por obra de Roa Bastos, Francia, que era un siniestro personaje de la historia y la leyenda, es también ahora un personaje de ficción.

Amancio Sabugo Abril

El discurso de la esfinge

De mistagogias y onirocritismos: *Yo el Supremo* como metábasis de inverosimilización

Pero esta madre terrible, la esfinge, también forma parte de Edipo.

Gilles Deleuze y **Félix Guattari**. *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia.*

Cada neurótico ha sido por sí mismo una especie de Edipo, o, cosa que viene a ser igual, que se ha convertido, por reacción, en un Hamlet.

S. Freud. *Introducción al psicoanálisis.*

El texto *supremo* de Roa no debe ser simplemente leído sino recitado según las cadencias y dicciones formulares de los viejos cantares de gesta porque el asunto que narra es el mismo que el de Homero: la Epopeya del Yo.

La función cardinal que abre —y clausura— la andadura diegética (textualizada como la indagación de la filiación política del responsable del panfleto[1] aparecido en la puerta de la catedral, y calificado por Francia como calumnioso e infamante) se nos ofrece como una figura retórica (un «¿Quién?» tautológico en cuanto el remitente/destinatario se identifica pronominal y actancialmente con el único receptor/destinatario posible: el dictador) diseminada a lo largo de la trama y orientada hacia la búsqueda de una productividad de sentido de naturaleza polisémica (existencial, metafísico, escriturario...) y una legitimación de estructura falaz: la del padecimiento del Poder Absoluto[2] sustancializado como ungimiento carismático bajo la máscara (carnavalización ideológica del Poder) del circumloquio, la grafomanía y el divertimento logorreico de quien se proclama misántropo, iluminista visionario (con visos de onirocrita), vocero y agonista de un proyecto político diseñado según una insoluble contradicción epistemológica y ontológica sustante a todo el proceso.

El panfleto de marras se comporta como un texto liliputiense que, *in nuce*, representa por extrapolación toda la complejidad de un texto/palimpsesto que encubre dis-

[1] *A lo largo del texto sabremos que el responsable de la colocación es el propio Francia, quien ordena al sacerdote Céspedes: «Lleve el pasquín funerario y péguelo con cuatro chinches en el pórtico de la catedral». A. R. B.* Yo el Supremo *(1974). Buenos Aires. Siglo XXI, pág. 366. Manejamos, para toda referencia textual, la 6.ª edic. (septiembre 1976. Madrid).*

[2] *Cfr. Perera San Martín, N. (1976), pág. 141: «De las cuatro novelas (...), la que realmente se propone* transcribir *el discurso del poder, es ésta». También Franco, J. (15 agosto 1975), págs. 925-927, destaca el carácter de discurso político de la obra.*

tintos estratos de significación. El pasquín funciona como metáfora litótica y metonímica del texto entero. El presunto anonimato no es más que la parodia de una parodia que halla en el juego de la paradoja su razón de ser y por medio de la cual el dictador/Dictador se desdobla en una identidad proteica (y en constante trance de necrosis) para, a la postre, en el culmen de una *arqueología del saber* de estirpe netamente foucaultiana, estigmatizarla jurídicamente[3].

El catalizador del discurso narrativo primordial (pues existen otros subsistemas significantes) es el Doctor José Gaspar Rodríguez de Francia y Velasco (1766-1840), elegido por sus conciudadanos, tras las guerras independentistas, Dictador Supremo de la República en 1814, por un período de 3 años que él sabría prolongar hasta una muerte astutamente manipulada por los turiferarios de la historiografía oficial[4]. La construcción de la intriga no sigue los postulados de la creación original, sino los de un proceso de elaboración colectiva[5] según los cuales la historia paraguaya (desde sus orígenes como nacionalidad hasta nuestros días) se ve transformada narrativamente a partir de una falsificación ideológica de primer orden. Así, el dictador histórico deviene en personaje simbólico que encarna el carácter y el destino de la sociedad paraguaya[6]. En cuanto arquetipo de un satanismo entre truculento y prometeico, el dictador se eleva a la categoría de mito, tanto por su búsqueda de lo Absoluto como por su incardinación de privilegio en una historia colectiva que se hace inmanente y trascendente a la vez[7]. El propio Roa alude a su ingente labor de expurgo historiográfico emprendida por él para despojar a Francia de la rémora de improperios vertidos sobre él por los libelistas e historiadores oficiales puestos al servicio de la oligarquía criolla pues Francia «es una figura que ha desbordado su tiempo (...) y

[3] *En tal sentido escribe Fell, C. (1984) 2, pág. 156: «Al nivel estructural,* Yo el Supremo *aparece como una gigantesca metáfora en el mismo plano que* La Odisea *o la Torre de Babel».*

[4] *Cfr. Cruz-Luis, A. (marzo-abril 1976), pág. 118. Para la historia política y la significación histórico-ideológica de Francia, los estudios más importantes son: Bareiro-Saguier, R. (1972) y (1976), págs. 27-40; Cabanellas, G. (1946); Campos, H. (1970); Carlyle, Th. (1944); Casabianca, C. (1976), págs. 51-60; Chaves, J. C. (1964); Dellepiane, A. (1977), págs. 65-87; Díaz de Arce (1967); Fournial, G. (1976), págs. 7-26; Guerra Vilavoy, J. (1981), págs. 93-125; Irala Burgos, A. (1975) y (1980) 2, págs. 51-64; Kohut, K. (1984) 2, págs. 133-148; Mayre, L. (1.er trimestre 1977), págs. 87-100; Martin, Georges (1977), págs. 37-55; Martin, Gerald (1982), págs. 207-227; Méndez-Faith, T. (1987); Pastor Benítez, J. (1937); Perera San Martín, N. (1979), págs. 667-676; Perovich, M. S. A. (1975); Pisera, K. (1979), págs. 97-102; White, R. A. (1978); Williams, J. H. (1979); y Wisner, F. (1957).*

[5] *Cfr. Roa Bastos, A. Entrevista concedida a* Diálogo *(Asunción), 40 (jul.-ag. 1974), págs. 33-37.*

[6] *Berthélemy-Fébrer, F. (ago.-sep. 1977), pág. 823, apunta: «son discours est une véritable somme oú affleurent coutumes, modes de vie, particularités linguistiques, mythes (...), ainsi que l'héritage des penseurs, écrivains et philosophes (...) qui ont marqué l'histoire de la pensée». Para Kohut, K. (1984) 2, pág. 131, la idea central del texto «es de hacer escribir al Supremo Dictador una defensa de sus ideas y hechos.* Francia dicta *su defensa a su amanuense Policarpo Patiño (y la discute y comenta),* escribe *en su cuaderno privado su diario íntimo, y* lee *(y juzga) lo dictado y escrito». Cfr., asimismo, Carmona, A. (nov.-dic. 1974), págs. 30-31; Correa de Zapata, C. (1978), págs. 7-44; y Chaves, R. (julio-agosto 1974), págs. 33-37.*

[7] *Así lo pone de relieve Andreu, J. L. (1976), págs. 72-73: «*Yo el Supremo *es la* historia *del Poder Supremo inscripta en el* discurso *que nos propone el Yo de un narrador inmanente a este* discurso *y a esta* historia*». Asimismo, cfr., Pacheco, C. (1982), págs. 151-177, y (1984), págs. 47-72; y Morón, C. (18-24 julio 1977), págs. 68-72.*

se ha convertido en uno de los mitos centrales de un país encerrado en sí mismo»[8]. Esta historia de segundo grado (proceso desmitificador/mitologizante) está solidariamente conectada con la Historia (Francia en cuanto personero de la independencia, soberanía y autonomía paraguayas frente a las conspiraciones anexionistas de la Junta porteña, el imperialismo brasileño y los intereses clasistas de la burguesía asunceña).

Roa efectúa una reflexión histórico-ideológica sobre el Poder Absoluto disfrazando su lectura bajo una compleja red de connotadores mítico-simbólicos que, por su contenido parabólico, prolongan la iconografía y la hipotiposis de tal Poder más allá del contexto histórico-biográfico de Francia ya que de lo que se trata es de una exégesis del lenguaje alienado en un país asimismo alienado donde toda alienación (sobre todo la ética) es una alienación ideológica[9]. En su propósito de producir un texto al margen de todo realismo/naturalismo criollista, del costumbrismo local-regionalista más o menos edulcorado de exotismo e, incluso, del ideologema de la literatura *engagé*, Roa (que parte de una realidad histórica muy concreta) da forma a una sustancia textual bajo la perspectiva de una crítica del lenguaje político en cuanto discurso de la manipulación. Así pues, su intención no ha sido otra que la de crear un libro «cuya materia está constituida por lo real imaginario, a partir de la realidad de los signos del lenguaje»[10] y de los conceptos operativos de antihistoria, intrahistoria y transhistoria[11]. Es así como el emblematismo de Francia «encarna la figura del padre en el seno de la sociedad paraguaya (...), el Padre-último-primero, oculto en los arcanos de la historia, pero vivo y actuante en el inconsciente colectivo»[12] pero contextualizado a partir de la triada «Sociedad/Historia/Revolución» como referente intertextual narrativo de un sujeto agente que se comporta como una entidad jánica al ser simultáneamente sujeto histórico y objeto narrativo[13]; esto es: una objetividad

[8] *Cfr. Cardozo, H. (1975), pág. 53. Verdevoye, P. (1980) 2, pág. 74 («Discusión de la ponencia de Jacques Leenhardt»), afirma: «Roa Bastos, textuellement, s'appuie sur les historiens et les avis des historiens pour nous donner des textes dans lesquels, lui, it rétablit une ambiguité que les historiens avaient détruit».*

[9] *Cfr., para la opinión de Roa, «Entretiens»-*Caravelle, *17 (1971), págs. 212-214; Roa Bastos, A. (1980) 2, págs. 136-140; y (1990) 2, págs. 39-52; Rodríguez Alcalá, B. (1975), págs. 7-32. Martin, Gerald (1980), pág. 75, apunta certeramente a la clausura ideológica que opera la novela a partir del* Facundo. Civilización y barbarie *(1845): «The purpose of* Yo el Supremo *is to question whether the space of the novel, which is, precisely, the space between YO and EL, thought and action, theory and practice, can be used for any purpose other than to consolidate the hegemony of the bourgois conception of history».*

[10] *Roa Bastos, A. (jul.-dic. 1977), pág. 168.*

[11] Ibíd., *pág. 177. De ahí las consideraciones de Saad, G. (1984) 2, pág. 120, al comparar el texto de Roa con* Les Georgiques *de Claude Simon e insistir en la importancia de las relaciones entre escritura, novela e historia. Para una consideración general del tema del dictador, cfr. Bravo, V. (dic.-enero 1979), págs. 113-133; Castellanos, J. y Martínez, M. A. (1981), págs. 79-105; Forster, D. (1975), págs. 31-35 y (1988); González, R. (1975); Herrán, G. (1979); King, J. (primav. 1978), págs. 98-106; Krysinski, W. (1981), págs. 377-444; Mallet, B. (1978), págs. 59-73; Pancorbo, L. (mayo 1977), págs. 12-16; Sicard, A. (19 dic. 1977), págs. 30-36; Subercaseaux, B. (1976), págs. 45-62; Tovar, F. (1987); Verdevoye, P. (coord.) (1978) y Zuluaga, C. (1979).*

[12] *Roa Bastos, A. (julio-dic. 1977), pág. 170. Para consideraciones de tipo general, cfr., Da Rosa, D. C. (primav. 1984), págs. 169-176; Garscha, K. (1984) 2, págs. 13-19; Goloboff, G. (1984), págs. 23-33; y González, E. (1988), págs. 127-151.*

[13] *Para un criterio ligeramente divergente al nuestro, cfr. Roa Bastos, A. (jul.-dic. 1977), pág. 192 (quien lo califica como objeto y sujeto al mismo tiempo del discurso narrativo), Benedetti, M. (1979), págs. 11-31 (para quien el texto sería una objetivación del subjetivismo) o Barreiro-Saguier, R. (15 enero 1978), pág. V (que distingue dos niveles: el histórico y el estético) y (mayo-agosto 1976), págs. 44-46.*

(producto histórico) subjetivizada (codificada como Paradigma) y una subjetividad (que *dicta* y *lee* su propio discurso existencial-escriturario-histórico) objetivizada (en cuanto *texto* afectado por una reflexividad paranoide y *subtexto* glosado hasta el delirio exegético por las restantes voces narrativas de las que el autor/compilador forma parte esencial al quedar incorporado a la trama como una fuerza actancial más); o lo que es lo mismo: una realidad/irrealidad fundidas cinemáticamente como vectores identificados por «questa pluralitá di dimension idella escritura»[14] que confieren a la diégesis, además de un aura mágica, un cierto sentido de totalidad[15]. El Supremo vendría a ser, entonces, una «voz» en trance de ser escrita por (y para) la Historia, una gigantesca y desmesurada analepsis remoto y prospectiva verosimilizada desde ultratumba (futuro como presente perpetuo) y ficcionalizada desde el pasado remoto (infancia y adolescencia) del futuro Supremo. El futuro (niño Francia = dictador Francia) es actualizado (como pasado) desde el futuro (ex-Supremo)[16] a través de un narratario que suplanta al narrador e, incluso, a la materia narrante y al *modus narrandi.*

Yo el Supremo se nos presenta, así, como un texto que pivota en derredor de dos ejes: el de la reconstrucción histórica de una realidad política a partir del monólogo polifónico del dictador y el de una hermenéutica metanovelística sobre el lenguaje (en cuanto poética de un texto infinito narrativizado como obra abierta y *lector in fabula*). Novela, antinovela y metanovela son los tres niveles escriturarios que se superponen, se implican y se cruzan en todas direcciones como historiografía, biografía y retórica de la ficción. Francia, como personaje (que aparecía en *Hijo de Hombre* en la evocación de su ex-esclavo Macario aureolado mágicamente) surge ahora como conciencia angustiada pero simultáneamente crítica (acerca del papel que debe desempeñar políticamente el Paraguay) y delirante (sistemática distorsión fabuladora de la realidad).

La disposición diegética se estructura secuencialmente por rupturas sucesivas, temporal y espacialmente (mecanismos de la sincopación, la superposición, el paralelismo, el *flash back* y *flash will,* el *découpage,* el *travelling,* el simultaneísmo cubista...) en un movimiento de alternancias cíclicas que emanan del monodiálogo del dictador con el mundo y/o sus dobles (Patiño, Sultán...). En este obsesivo preguntarse por el sentido/sinsentido de las cosas (flujo y reflujo monomaníaco, iterativo, redundante), la intriga se fracciona en distintos bloques semánticos cuyo perfil hemos trazado en otro lugar[17].

El modelo actancial mítico común a la lógica de las acciones responde al carácter de *eterno retorno de lo mismo* que tabula el texto como una situación inicial apenas modificada. Francia es el Sujeto cuya epifanía demiúrgica se ve obstaculizada en su Objeto (preservar la soberanía paraguaya; salvaguardar su independencia; obtener el reconocimiento internacional; implantar un colectivismo de corte paternal/populista...) por las múltiples actancias del Oponente (oligarquía, iglesia, minoría intelectual, funcionariado inoperante, milenarismo y fatalismo de un pueblo supérstite...) conceptuadas por el remitente del proceso revolucionario (ultranacionalista y federativo) como fuerzas equipolentes en su afán de desmembrar la soberanía paraguaya. En esquema:

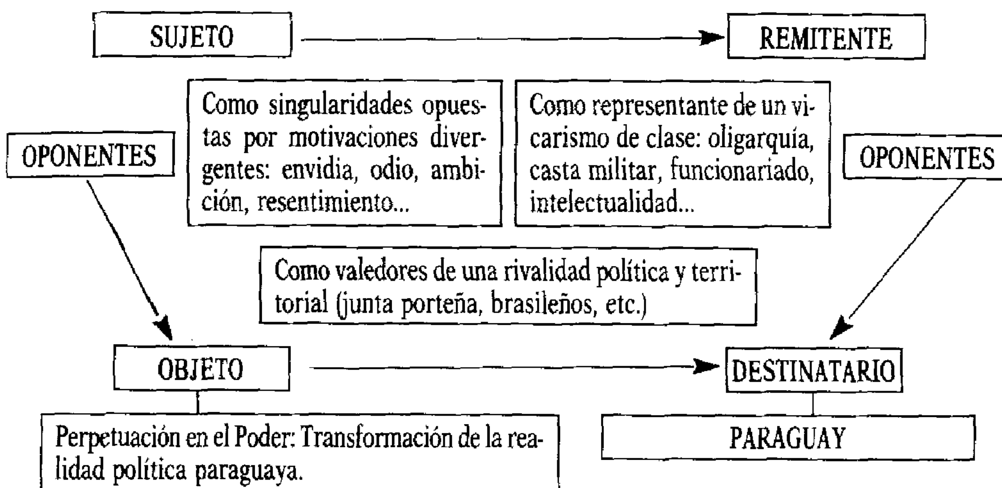
[14] *Bellini, G. (1976), pág. 143. Cfr., asimismo, Nouhaud, N. (1984) 2, págs. 103-111; y Pino Méndez, A. (enero-marzo 1976), págs. 70-80.*

[15] *Rama, A. (1975), pág. 25, añade: «lo histórico-social no opaca la biografía y ambas no imposibilitan la narrativa».*

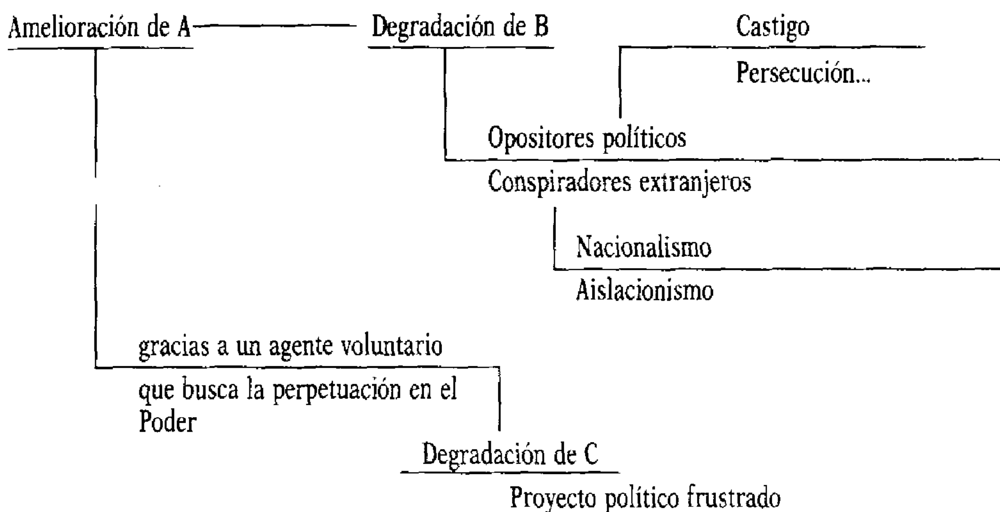
[16] *Cfr., en tal sentido, Calviño, J. (1984), págs. 380-404; y Calviño, J. (1987), págs. 71-72. Bareiro-Saguier, R. (1980) 2, págs. 173-179, hace hincapié en la función de foco de cristalización de la figura del Supremo en cuanto que «redistribue le rôles aux agonistes/acteurs secondaires, parce qu'il est le maître unique de la parole» (pág. 174); mientras que Martin, Gerald (1980), pág. 83, habla de dos grandes presencias (Francia y Roa) y de dos grandes ausencias (Stroessner y Fidel Castro). Para la sistemática ausencia de* lo femenino *en las zonas aledañas al poder, cfr. Carballo, M. E. (1988), págs. 101-108.*

[17] *Cfr. Calviño, J. (1984), págs. 386-404.*

[18] *Los análisis más serios sobre los elementos secuenciales y discursivos siguen siendo éstos: Andreu, J. L. (1976), págs. 61-113; Miliani, D. (1976), págs. 10-119; Turton, P. (enero-marzo 1979), págs. 10-60. Complementariamente, resultan útiles AA.VV (1975), (1976), (1977), (1980) 1-2, (1983), (1984) 1-2, (1986).*



La conflictividad actorial y actancial respondería a la siguiente matriz de secuencias[19]:



La definición atributiva del papel formal correspondiente a la actuación de Francia sería éste:

1. **Despotismo ilustrado vs. pragmatismo ultranacionalista**

Despotismo ilustrado

— Actúa como dictador romano (y según el modelo napoleónico) autojustificándose en términos mesiánicos.

— Rechaza el parlamentarismo bajo la excusa de la corruptibilidad de la clase política.

— Su proyecto desculturizador/culturizador parte de su paternalismo. El *Catecismo patrio reformado* es considerado como la panacea para la alfabetización de las distintas etnias (indios, blancos, mestizos...) y como arma ideológica que oponer al catecismo del padre Astete en su utilización por los jesuitas.

[19] *Cfr. Calviño, J. (1987), págs. 67-86.*

Pragmatismo ultranacionalista

— Su labor reformista parte de la desorganización que siguió a las guerras independentistas: crea una milicia popular rígidamente jerarquizada e institucionaliza una enseñanza primaria no clasista.
— Controla los privilegios del clero y reglamenta la política eclesial.
— Sanea la administración y dota al Paraguay de una larga «pax».
— A pesar de las persecuciones y ejecuciones de sus oponentes, el número de víctimas no llega a 100.

2. Anticlericalismo, agnosticismo, ateísmo

A tenor de los comentarios burlescos acerca de su presunta hermana Petrona Regalada, opone el *Catecismo Patrio Reformado* al «quiste catequístico» (pág. 12). Tras evocar la figura del comunero José de Antequera, se refiere despectivamente al imperio de los jesuitas, «con más vasallos que el rey» (pág. 39). Aprovechando la retrospectiva sobre el aventurero marqués de Guarany, vuelve a hablar del «imperio de las sotanas» (pág. 83), de la «casi perfecta domesticación de los naturales» (pág. 95) o, en la órbita volteriana y enciclopedista, de la «piara de pícaros» (pág. 353) y de la «industria del altar» (pág. 361). De esta postura radicalmente anticlerical y agnóstica pasa a confesar su ateísmo militante: «la eternidad no existe» (pág. 247), «los que sólo creemos en el más acá» (pág. 275), «¿A un Dios desconocido debo confesar mis pecados?» (pág. 366), «Dejaste de creer en Dios» (pág. 454).

3. Populismo antimonárquico

Confiesa ser un defensor a ultranza de la soberanía popular, antiabsolutista, antimonárquico y enemigo jurado del aventurerismo colonialista español y anglo-argentino-brasileño. Su paternalismo se sustenta de un cierto utopismo de raíz colectivista y populista («mi única nobleza es la chusma», pág. 45; «liquidé la impropiedad de la propiedad individual tornándola en propiedad colectiva», pág. 46) sin que ello le impida identificarse tanto con Franklin («el primer demócrata de estos nuevos mundos. El modelo que debemos imitar», pág. 245) como con Abraham y Moisés en su intento de legitimar su Absoluta Supremidad. Su gobierno podría calificarse de proyecto democrático-colectivista (socialismo de Estado) con apoyo en el campesinado y la pequeña burguesía urbana. En esta línea progresista se enmarca su criticismo racionalista y su acendrado anticlericalismo: llega a alcanzar el grado de clérigo de órdenes menores, pero abandonará su cargo de profesor de teología en el Seminario del Real Colegio de San Carlos (posteriormente clausurado por él) debido a su creciente agnosticismo que

se diluye en un *sui generis* misticismo robespierreano que inspira su política estatalista (juramento obligatorio de fidelidad a la República por parte de los clérigos; limitación del número de religiosos; desamortización de los bienes raíces de los monasterios; declaración de independencia de Roma, etc.) en tiempos en que, por ejemplo, Bolívar ofrecía al papa León XII la total *catolización* de Colombia y la prohibición de la masonería[20]. Y es precisamente su populismo salvacionista el que le inspirará, llegado el caso, las más torturantes y hondas reflexiones acerca de la Revolución Traicionada desde *su irredenta soledad metafísica* («*Te* quedaste a mitad de camino y no formaste verdaderos dirigentes revolucionarios», pág. 454) desde la que efectúa una de sus más tremendas identificaciones (la del Infierno y Conciencia Culposa: «Si hay infierno, es esta nada absoluta de la absoluta soledad. Solo. Solo. Solo», pág. 290) que recuerdan al J. P. Sartre de *El ser y la nada* o al A. Camus de *El mito de Sísifo.*

4. Las auto/heteroidentificaciones

Directamente relacionadas con el motivema del «Doble» y del «Uno», aparecen distintas marcas cualificantes (bien panegíricas, bien denigratorias) que contribuyen a fijar la personalidad esquizoide de Francia.

4.1. *Autoidentificaciones*

4.1.1. **Metonímica:** «La *quimera* (Subrayado mío, J. C.) ha ocupado el lugar de mi persona. Tiendo a ser *lo quimérico*» (pág. 15) / «Ya es hora de que *el Señor* vuelva a la tierra» (pág. 16), le advierte, durante la visión premonitoria, el ciervo parlante. El propio Francia, en nota a su Cuaderno Privado, redunda en esta identificación con Dios (pág. 44).

4.1.2. **Histórica:** Se identifica con Napoleón («Me alentó coincidir con el Gran Hombre», pág. 45).

4.1.3. **Mítica:** Lo hace con el Mártir Necesario («Aquí el único esclavo sigue siendo el Supremo Dictador», pág. 47).

4.1.4. **Emblemática:** Con lo Negro y la Gran Oscuridad («*Lo negro* es para ellos el atributo del Poder Supremo. Es una *Gran Oscuridad*», págs. 49-50 y 454). Una segunda autoidentificación es la del Pelícano («¿No soy Yo en el Paraguay el Supremo Pelícano?», pág. 142), frente a cuya sacralidad se alzan los pájaros locos, ya al final, como un símbolo surreal de su fracaso («Esos pájaros están locos. ¡Esos pájaros Soy Yo!», pág. 451).

[20] *Como nota Campos, J. (oct. 1976), pág. 11, el Supremo «coincide con Napoleón y el romanticismo europeo, tiene todavía algo del siglo XVIII junto a intuiciones del posterior sentido de la vida y del gobierno».*

4.2. *Heteroidentificaciones*

Vienen generadas por el mecanismo de la mitologización cuyo reflejo queda espléndidamente materializado en las respuestas escolares a la encuesta formulada por orden de Francia:

Supremo → Omnipotencia Benefactora («Tiene mil años como Dios (...). El Supremo decide cuándo debemos nacer y que todos los que mueren vayamos al cielo», pág. 432).

Supremo → Deidad Terrorífica («El Supremo Gobierno es viejísimo. Más viejo que el señor Dios del que nos habla en voz baja el maestro», pág. 433).

Supremo → Entidad Providente («trabaja mucho haciendo crecer el pasto, las flores y las plantas», pág. 433).

Supremo → Donante del Objeto Deseado («es el que nos dio la Revolución», pág. 433).

Supremo → Encarnación del Mal («Mamá dice que es el Hombre Malo que mandó apresar a nuestro abuelo», pág. 433).

Supremo → Demiurgo Antropófago («Mamá dice que es una araña peluda siempre tejiendo su tela en la Casa del Gobierno», pág. 434).

5. **Las claves mitémicas**

La confluencia de dos cosmogonías y dos mitologías (la europea y la guaraní) da lugar a una constante serie de dualidades (Realidad histórica/Realidad narrativa; Naturaleza/Cultura; Individualidad/Colectividad; Ideologización/Mitologización; Esfera pública/Esfera privada; Nocturnidad/Diurnidad; Revolución/Contrarrevolución; Escritura/Contraescritura; Construcción/Deconstrucción...) que se resuelven, a nivel de discurso, tanto en la oralidad mitográfica como en la mitografía ideogramática de Francia quien, como apunta el autor, «reemplaza los procedimientos habituales de simbolización y metaforización meramente literarios, por encima y más allá de la expresión lingüística»[21] como lo corroboran, entre otros aspectos, la subyacente utilización de la mitología clásica grecolatina, cristiana y guaraní junto a las supersticiones de todo tipo popularmente reelaboradas y que conforman el carácter mítico/demiúrgico de un dictador[22] que en la novela ni tan siquiera tiene nombre. El mitema de la «Desnominalización Ontica»[23] convierte la figura del dictador ilustrado en vocero de la historia colectiva del Paraguay al distenderla hasta la época actual de la lectura. Como mito fundacional/primigenio que es, el texto adquiere tanto una significación metafísica[24] como poética[25]. La simbiosis mitográfica de lo europeo (la versión guaranizada del mito de Penélope —Mateo Fleitas y su tejido de la capa simbólica—, Deyanira, el centauro —el hipocentauro y la hija del gobernador Lozano Ribera—) y la guaraní (el pájaro-mosca de los cantos sagrados del Ayvú Repytá de los Mbyá; el mito Maká de las mujeres de vulva dentada; el Pombero; el mito de las tres almas...) está en íntima relación con la dualidad ontológica, existencial y política de «Lo Privado»/«Lo

[21] *Roa Bastos, A. (julio-dic. 1977), pág. 181.*

[22] *Hecho al que apuntan las palabras de Cruz-Luis, A. (marzo-abril 1976), pág. 118: «Todo el acervo cultural (...) del pueblo paraguayo se suma y recrea en las palabras de Francia». Sobre la especial importancia del «compilador» y su función sincrética, cfr. Bareiro-Saguier, R. (1980) 2, pág. 175; Ezquerro, M. (1984) 1, pág. 112; Leenhardt, J. (1980) 2, pág. 52; y Sicard, A. (1979), pág. 791. En palabras de Roa Bastos: «Le compilateur, qui est el véritable narrateur du roman, n'est qu'un masque de neutralité», en Cartano, T. (20-26 octubre 1977), pág. 11.*

[23] *Mitema utilizado asimismo en* El Señor Presidente *(Estrada Cabrera, Auditor de Guerra, Cara de Angel...),* El recurso del método *(Primer Magistrado, Estudiante...),* Otoño del patriarca *(Autócrata...) y en la mayoría de los textos que constituyen lo que en otro lugar hemos denominado «metagénero de la novela del poder personal en Hispanoamérica». Cfr., para más detalle, Calviño, J. (1984) (1985) (1987),* passim.

[24] *Cfr. Cartano, T. (20-26 oct. 1977), págs. 10-11, donde Roa admite explícitamente: «Il relève de l'utopie qu'il a realisé à l'interieur d'un space bien réel, concret et historique».*

[25] *Bianciotti, H. (12-13 dic. 1977), pág. 86, dice al respecto: «ce livre se situe dans le domaine du mythe (...) et* Moi, le Suprême, *est un livre hautement poétique».*

Público»: Yo-Supremo/El-Supremo[26]. El pensamiento mitográfico de Francia se desdobla, pues, en múltiples categorías mitémicas de las que sólo reseñamos las más notables.

5.1. *La piedra-bezoar*

Interconectada con distintas sinonimias como el aerolito, las piedras de Yariguá y Guayrá, las de los monstruos pétreos del Tevegó (y la subsiguiente metamorfosis petrificante de los condenados), las del cerro Takumbú, el tambor de Ifigenio, etc. En cuanto hierofanía del jeroglifo inexcrutable, del mensaje cifrado en signos cabalísticos (lectura iniciática del mundo/Poder), la piedra-bezoar (asimilada a las minusvalías de la palabra y la escritura) es conjurada porque es temida en claro contraste, por ejemplo, con el aerolito, metáfora del azar[27]. El meteoro, como expansión del elemento pétreo/petrificante, reaparece en situaciones clave, como el episodio de la Bella Andaluza, la lección de escritura, la alegoría de Gasparina, etc. La función de la piedra atraviesa toda la trama en cuanto alegoría del efecto cosificante del Poder Absoluto, metáfora de la Gorgona y antítesis de otro de los haces isotópicos del sistema mítico: la temática de la «Dispersión» (la piedra-jeroglífico, el cráneo pulverizado del Supremo, el juego de naipes de Apuleyo Perroté, los murciélagos de Mateo Fleitas, etc.) e, incluso, como símbolo de la tradición oscurantista y reaccionaria (como lo es el catecismo del padre Astete)[28].

5.2. *La metáfora del tiempo saturniano y/o el motivo del «Descensus ad inferos»*

El penal del Tevegó, como sinécdoque del pueblo paraguayo (y, por extensión, hispanoamericano) privado de la palabra-libertad, es visto por Patiño como la dimensión productora de una marginalidad y excentricidad maléficas, atópicas y ucrónicas porque la suya es la inversión semántica del concepto de Utopía: para el pueblo, la equivalencia Tevegó=Infierno resulta incontestable («¡Allí vive el Malo! ¡Eso es el infierno!», pág. 27)[29].

5.3. *El mitema del azar y la causalidad*

El aerolito, su símbolo, representa, además, la irracionalidad cósmica y la infinitud, así como la consolidación del fatalismo determinista de una causalidad mecánica. Su captura y domesticación supondría el dominio sobre el Destino, la constatación de la inconmensurabilidad de un tiempo astral y, sobre todo, la posibilidad de una noví-

26 Cfr. Ferrer, L. (abril-mayo 1977), págs. 365-370; Jitrik, N. (nov. 1974), págs. 10-11; y Marini Palmieri, E. (1978), págs. 339-363.

27 Cfr. Golluscio de Montoya, E. (1977), págs. 89-95; Martín, S. (oct. 1980), págs. 43-47; y Maturo, G. (julio 1976), quien aplica una matriz teológica en su análisis del texto.

28 En palabras de Sicard, A. (1979), pág. 787: «A travers cette thématique de la dispersion s'exprime la victoire irrésistible du multiple sur l'un, de la collectivité sur l'individu, de la gent-multitude sur le Moi solitaire». Cfr., complementariamente, Matus Romo, E. (1980) 1, págs. 14-15, para la última posición; y Sarlo, B. (sep.-oct. 1974), págs. 24-25.

29 Ferrer Agüero, M. (1981), pág. 375, lo identifica con el Comala rulfiano; Saad, G. (1980) 1, págs. 61-77, lo relaciona con la temática de los espejos, las duplicaciones, la alteridad y la condensación temporal; y Kohut, K. (1984) 2, pág. 138, lo conceptúa como «la prefiguración de una pesadilla surrealista de los campos de concentración de nuestros días».

sima versión del tópico de la Fortuna en términos inusualmente panteístas («Sientes en el meteoro el pulso natural del Universo», pág. 440) pero con implicaciones asimismo políticas («El dominio del azar va a permitir a mi raza ser verdaderamente inexpugnable hasta el fin de los tiempos», pág. 113)[30].

5.4. *La imagen plurívoca del espejo*

Las tres modalidades más significativas son las del espejo protector («Basta para que uno se resguarde detrás de un espejo para contemplar sin ser destruido», pág. 439), el espejo como laberinto mágico o *multum in parvo* («Emparedado en tu cóncavo espejo, has visto y seguirás viendo a un tiempo, repetido en sucesivos anillos hasta el infinito, la tierra en que estás acostado ensayando tu yacer último-último-primero», pág. 439) y el espejo como fantasmagoría epistémica conectada con el mito platónico del Prisionero de la caverna («En esta perfecta cámara de los espejos no se sabría cuál es el objeto real», pág. 440).

5.4. *El androginismo mesiánico y el nacimiento «ex nihilo»*

El Supremo niega en todo momento el haber sido engendrado por concurso de varón y hembra siendo el suyo, pues, un nacimiento de la Nada en cuanto ontofanía mitopoética de su naturaleza semidivina que le lleva a identificarse con Ñamandú, el Padre-último-primero del Ayvú Rapitá de los Mbyá[31], y a rechazar con vehemencia toda consanguinidad o parentesco con sus presuntos padre (Don José Engracia), madre (Doña María Josefa de Velasco y de Yegros y Ledesma) y hermana (Petrona Regalada). El siguiente peldaño a subir en esta escala de una mística laica no puede ser otro que el de la negación de toda posible causalidad o temporalidad («Una infinita duración ha precedido mi nacimiento. Yo siempre he sido Yo», pág. 297). Es así como su nacimiento vendría a representar un único acto de libertad suprema («Yo he podido ser concebido sin mujer por la sola fuerza de mi pensamiento (...). Yo he nacido de mí y Yo solo me he hecho doble», pág. 144), por una parte, y un rito de iniciación con el que obliterar todo estigma edípico gracias a la simultaneidad de su nacimiento con la muerte del padre («En primer lugar, no tengo padre (...), don Engracia acaba de morir. Pues bien, Yo acabo de nacer», pág. 309)[32].

[30] *Cfr. Andreu, J. L. (1976), pág. 84, para quien la captura del aerolito «representa la dominación de un espacio (cósmico) dentro de otro espacio (paraguayo)». Bareiro-Saguier, R. (1980) 2, pág. 174, por su parte, sostiene que el aerolito es una fuerza actancial «qui se livre tout au long du récit à une résistance farouche contre la volonté toute-puissante de domination du Dictateur»; y Sicard, A. (1979), págs. 786-787, donde relaciona el mito del meteoro con la apropiación, a través del anonimato, de una identidad absoluta por parte del Supremo.*

[31] *Tal es el parecer de Domínguez, R. (1975), págs. 33-48, especialmente pág. 22.*

[32] *Cfr., en tal sentido, Ugalde, S. K. (invierno 1980), págs. 302 y 305. Para Sicard, A. (1979), pág. 785, la fantasmática de la autogénesis se relaciona con una serie de trasmutaciones que Roa proyecta sobre la biografía de Francia, siendo la escena triangular que tiene lugar entre el padre, el hijo y el tigre una puesta en escena «dans la forme d'une cérémonie sacrificiale dans laquelle se trouve déjà en germe la tragédie de Pouvoir Absolu».*

5.6. *La oralidad mitográfica e iconográfica. La Teoría de la Escritura*

Según Roa Bastos «el Supremo busca, desesperadamente, aunque vanamente, la expresión polisémica en la combinación de distintos lenguajes y de las lenguas castellano/guaraní. Busca en el signo lingüístico no la representación de la escritura alfabética o fonética, sino la representación iconográfica y mitográfica de la palabra, de la oralidad (...), busca empecinadamente un lenguaje fónico, visual: un lenguaje cuyos signos son los objetos mismos que designa, y no solamente su representación gráfica, ideográfica o iconográfica[33]. Y añade: «No es necesario hacer notar que toda la novela —particularmente en este nivel mítico y mitográfico— es un libelo implacable contra la escritura como grafía de la «palabra cadavérica» (...), el Supremo busca y ensaya la instrucción de la Escritura del Poder, desconfiando del poder de la escritura»[34]. De este afán neutralizador del carácter biplánico y referencial del signo lingüístico surgen tanto el idiolecto logorreico cuanto la verbomanía mitográfica de Francia. Y hacia él confluyen los distintos objetos míticos (la pluma-recuerdo[35], que procede de R. Roussel; los cazos y recipientes parlantes; la piedra-bezoar; el aerolito...) y las categorías mitoideográficas que conforman el universo mitémico en y desde el que piensa, pronostica, recuerda, vaticina, fantasea, teoriza y sincopa Francia los réditos de sus plusvalías morales e intelectuales. Aunque afirma la importancia del lenguaje (en cuanto tautología sinsemántica, ruido semiótico y ambigüedad sígnica), ese mismo *des/lenguaje* es el único modo «que tengo de comprobar que existo aún» (pág. 52). La subjetividad desnortada y la relatividad denotativa del código lingüístico, conceptuadas como maldición y padecimiento[36], se transforma en crítica de la escritura y del habla como simples variantes morfo/topológicas de un lenguaje que enmarcara la realidad al imponerle la artificiosidad de una surrealidad mixtificante[37] que entra en crasa contradicción con el sentimiento y la beatería neorrousseaunianos del Supremo hacia una naturaleza primigenia donde las hipotéticas diferencias entre los reinos animal y humano, signo y objeto designado, resultarían cualitativamente devaluadas: «¿Podrías inventar un lenguaje en que el signo sea idéntico al objeto?» (pág. 66)[38].

[33] *Roa Bastos, A. (julio-dic. 1977), pág. 183.*

[34] Ibíd., loc. cit.

[35] *Así, para Leenhardt, J. (1980) 2, pág. 62, «est une figure elle-même mythique du pouvoir de l'écrivain». Para Vila Barnes, G. (1984), pág. 106, al igual que* El Aleph *de Borges, «es capaz de reproducir la totalidad del mundo, también la "pluma-recuerdo" transcribe la realidad polifacética en imágenes idénticas al objeto evocado», criterio que viene a coincidir con el de Leenhardt, J. (1982), pág. 71.*

[36] *Tal es la afirmación del vocero Sultán, el perro hipercrítico de estirpe cervantina: «Por lo menos mientras no desaparezca* la maldición *(subrayado mío, J. C.) del lenguaje como se evaporan las maldiciones irregulares» (pág. 421).*

[37] *Para Turton, P. (enero-marzo 1979), pág. 27, «*todo lenguaje *es nocivo para el Supremo, que piensa que sería muy beneficioso poder prescindir de él como hacen los animales». Sobre la reflexión acerca del lenguaje, cfr. Issorel, J. (1978), págs. 21-28.*

[38] *He aquí la opinión de Balderston, D. (1986), pág. 422: «Echoing Plato's* Cratylus, *the Dictator asks himself: "¿Podrías inventar un lenguaje en el que el signo sea idéntico al objeto?"».*

Los conceptos de *mímesis* y *representación/efecto especular*[39] son indisociables de la mitología de la reapropiación semántica de lo real por medio de un *onirismo vigil* que confunde Acontecimiento con Simulacro[40], Ser/Parecer, Mito/Historia, Realidad «real»/Realidad «simbólica», Connotación/Denotación, Sujeto/Objeto. Esta búsqueda de «una escritura en solidaridad con el habla»[41] apunta a una ideologización del discurso político del que el habla-escritura es su epifenómeno más natural[42] y significativo. En palabras del propio Roa: «La infinitud de lo absoluto dentro del espacio concreto de la realidad histórica sólo era posible en la dimensión a la vez imaginaria y real de la escritura (...), la palabra oral dictada por el Supremo a la escritura: esa palabra que se oye primero, se escribe después»[43]. Es así como el contenido ideológico del acto escriturario sufre el proceso de una *transitividad intransitiva* en cuanto epistemología hagiográfica contextualizada por las relaciones falocráticas entre escritura y poder[44] (Escritura=Falofóría).

La reacción de Francia (emotivamente provocada por la temática de la escritura como falseamiento) es la de aniquilar el poder de la misma desde los ringorrangos de la Escritura del Poder. De ahí que tache de libelistas y pasquineros a todos cuantos escriben (incluyéndose a sí mismo y al propio Roa); que destruya sus escritos y borradores poco antes de morir; y que reiteradamente apostrofe hasta el denuesto el acto mismo de la escritura como una vulgar deposición letrina de contumaces e irredentos mistagogos. Para ello aprovecha una de sus metáforas animistas (la del árbol) con la que pronostica la radical soledad del ser humano que exige inventar un idiolecto (en todo opuesto a la *koiné*) donde la ambigüedad semántica quede mitigada tras haber prescindido de los conceptos de signo y referente; esto es: inventando una jerga onomatopéyica e iconotrópica, un habla neológica en la que el significado y el significante coincidan con el *significatum*, especie de algoritmo cabalístico que propende a la afasia y al autismo como culminación de una fenomenología litótica de la Negatividad[45] que operase a todos los niveles de la cadena significante. Tal escritura apofántico/identificativa sería como «desplegar la palabra de uno mismo» (pág. 67) y hacerla real en un *pluscuampresente maniacodepresivo* que manifestase su horror al vacío; el acto elocutivo del dictado sería, entonces, una estrategia de pura reflexividad al no discriminar entre emisor y receptor («Copia no lo contado sino lo que yo me cuento a mí a través de los otros», pág. 91). La escritura se comportaría como una forma alucinatoria que negase una realidad adventicia desde la retórica de una irrealidad del lenguaje conceptuado como testimonialidad penitencial («Yo sólo puedo escribir; es decir, negar lo vivo», pág. 103) cuyos grafos se organizasen como una impostura deíctica («Voy a intentarlo por el camino de la debilidad suma; por el camino de las palabras; por la vía muerta de la palabra escrita», pág. 345). La emunción/polución espermático-coito-escritural queda asimilada a la castración y a un ritual narcisista sin posible descodificador frente a la trascendentalidad semiótica de la praxis política en cuanto salvaguarda de los arcanos de la Historia: «Decir, escribir algo no tiene sentido. Obrar sí lo tiene» (pág. 219)[46].

[39] *Roa Bastos, A. (1986), en AA.VV (1986), pág. 102: «Y de lo que se trata en* Yo el Supremo *es precisamente de la puesta en representación del fenómeno de la escritura».*

[40] *Para Leenhardt, J. (1982), pág. 71: «On croyait l'écriture* mimesis, *ou jeu de miroirs, et la voilà qui dessine son exigence sur l'horizon de la* praxis».

[41] *Según expresión afortunada de Kraniawskas, J. (1988), pág. 118.*

[42] *Franco, J. (1986), pág. 195, así lo sostiene al hablar del «universo encadenado por la escritura» como apertura del debate que el discurso liberal había cerrado.*

[43] *Roa Bastos, A. (1990) 2, págs. 44-45.*

[44] *Como nota Leenhardt, J. (1980) 2, pág. 52: «Mais les instances textuelles, ici, sont instances de pouvoir».*

[45] *Turton, P. (enero-marzo 1979), pág. 27, apostilla: «Para el Supremo —¿lacaniano* avant la léttre?— *la palabra es una sombra chinesca o espejo traidor de la "realidad siempre viva"».*

[46] *Perera San Martín, N. (1976), pág. 52, habla de «la deformación de la imagen de la relación significante-significado a su paso por el cristal de la subjetividad del hablante».*

Si «la palabra es un gesto y su significación, un mundo»[47], el doctor Francia se acomoda a los postulados del *logoteta cratileano* por ser sin duda «el prototipo de este sujeto-amo de la Ley-que garantiza esta posibilidad de lo verdadero»[48] y que se muestra ante el hechizo del Gran Objeto Eclipsable (y su depredación quiasmática): el acceso a la realidad está dentro del registro de lo verosímil, y el acceso a la verdad es únicamente significante, pero a costa de una sutura de esa misma *Realidad (V) «real»*. En esta lógica de los superlativos absolutos, la hipótesis de existencia de una escritura sólo es admisible si esta escritura tiene lugar *«en el mismo Real*, extrañamente polívoca y nunca bi-unívoca, una escritura transcursiva y nunca discursiva: todo el campo de la "inorganización real" de las sintaxis pasivas, en el que en vano se buscaría algo que se pudiese llamar el significante, y que no cesa de componer y descomponer las cadenas en signos que no poseen vocación para ser significantes»[49]. En tal sentido, «el propio déspota es el significante de la voz que opera, con sus dos significados, la sobrecodificación de toda la cadena»[50] hasta completar el proceso de la mitologización que parte de limitadísimos conceptos/fetiche (la invisibilidad del Poder, la escritura como metáfora de la dispersión y la contingencia, etc.) y palabras/signo: la demonización del mundo político paraguayo precisa de la equipolencia entre pulsión esquizofrénica (situación cero desde la que la conciencia y la memoria del dictador se excluyen mutuamente) y escritura jeroglífica[51] hasta atribuir realidad/veracidad óntica a dos postulados freudianos: el de que la escritura es «originalmente, el lenguaje del ausente» y aquél que asevera que el sentimiento de culpabilidad «no es en el fondo sino una variable topográfica de la angustia»[52]. El propósito de Roa («La infinitud de lo absoluto dentro del espacio concreto de la relatividad histórica sólo era posible en la dimensión a la vez imaginaria y real de la escritura»)[53] queda sobradamente cumplido aunque sea a costa de una pérdida irreparable de lo real/verosímil.

A la tricotomía de Lengua/Habla/Sistema, el dictador añade una cuarta dimensión (una tropología icónico-auditivo-conceptual del Lenguaje como «Asistematicidad») que recuerda el tono celebratorio del lenguaje interjectivo/apostrófico del Zaratustra nietzscheano cuando dice: «Qué agradable es que existan palabras y sonidos: ¿palabras y sonidos no son acaso arcos iris y puentes ilusorios tendidos entre lo eternamente separado?»[54].

He aquí, pues, cómo la Teoría de la Escritura entronca con la temible paradoja de Epiménides: los *exorcismos verbales* (pág. 345), para asegurar, a pesar de todo, la significatividad del *noema*, se agazapan y fluyen por doquier como satélites que vehiculan las metástasis y los tropismos de las figuras, los mitos, los erotemas y las nomenclaturas platónicas (desde la consideración —en el *Crátilo*— del lenguaje como un arte imitativo más —pero con su objeto propio, la esencia de las cosas—[55]; la confrontación —en el *Gorgias*—, de las antítesis —en especial con ocasión del discurso de Calicles— «Naturaleza»/«Ley»: «En la mayor parte de los casos son contrarias entre sí la naturaleza y la ley» —*Gorgias*, 482e—; o el mito de las Islas Bienaventuradas sobre cuya idealidad se monta la definición del Paraguay como una *ínsula terrestre* rodeada de naciones enemigas).

[47] *Merleau-Ponty, M. (1975), pág. 201.*

[48] *Kristeva, J. (1985), pág. 19.*

[49] *Deleuze, G. y Guattari, F. (1985), pág. 45.*

[50] Ibíd., *pág. 216.*

[51] *Freud, S. (1988) 2, afirma que «la sintomatología histérica puede compararse a una escritura jeroglífica que hubiéramos llegado a comprender después del descubrimiento de algunos documentos bilingües».*

[52] *Freud, S. (1990) 1, págs. 31 y 76, respectivamente.*

[53] *Roa Bastos, A. (1990) 2, pág. 44.*

[54] *Nietzsche, F. (1984), Tercera Parte —«El convaleciente», 2—, pág. 299.*

[55] *Cfr. Platón (1983) 2, 385b: «Sócrates —¿Entonces es posible designar mediante el discurso a lo que es y a lo que no es?»; 387c: «Sócrates —¿Y el nombrar no es una parte del hablar?»; 430b: «Sócrates —¿Luego conviene conmigo en que el nombre es una imitación de la cosa?»; y 439b: «Sócrates (...): que no es a partir de los nombres, sino que hay que conocer y buscar los seres en sí mismos más que a partir de los nombres».*

La pregunta del *Eutidemo* («¿Hay enunciados para referirnos a cada una de las cosas que son?»)[56] y las relaciones entre «Voz»/«Letra»: «Escritura»/«Memoria» (imposibilidad de que las letras puedan recoger los frutos de la memoria y reflejar la vida) tal y como se plantean en el *Fedro* 271d («el poder de las palabras se encuentra en que son capaces de guiar las almas») y 275a («Porque es olvido lo que producirán (las letras) en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, desde ellos mismos y por sí mismos») confluyen sobre una nueva paradoja: la del Guardián de la Ciudad Ideal según *República* 375e («¿Pero no crees que nuestro futuro guardián necesita todavía de otra cualidad y que, además de ser un hombre fogoso, deba ser naturalmente filósofo?») y 506b («¿Y no estará nuestro régimen político perfectamente organizado si vela por él un guardián que una el conocimiento del bien al de lo bello y lo justo?»).

5.7. *Los desdoblamientos ontoexistenciales*

Ya el *leitmotiv* del pasquín contiene, por elipsis, la imagen de la dualidad (Patiño, la mano correctora, el Compilador, el cráneo, etc.) y de la anamorfosis de los desdoblamientos, bien nocturnos (un yo que escribe el pasquín; que dialoga telepáticamente con Bonpland; que funciona como exégeta de su propio discurso...), bien diurnos[58], todos ellos de origen cervantino/guaraní[59]. El «El» aparece como objetivación del sujeto político que enjuicia y critica su trayectoria como hombre de Estado desde la perspectiva de un sincretismo ideológico que parte de Rousseau (*Contrato Social* —1762—)[60], Montesquieu (*Del espíritu de las Leyes* —1748—, muy en especial el Libro XI), Voltaire (*Cartas filosóficas* —1734—, *Tratado de la tolerancia* —1763— y la *Filosofía de la Historia* —1765—), Maquiavelo (*El Príncipe* —1532—)[61], el Hobbes de *Del ciudadano* (1642) y *Leviathan* (1651), Spinoza (*Tratado teológico-político* —1670— y *Tratado político* —1677—), Locke (*Segundo tratado sobre el Gobierno Civil* —1764—) e, incluso, el Kant de *La paz perpetua* (1795).

El «Yo», a su vez, es el personaje que ironiza sobre sí mismo desde el laberinto de una subjetividad existencialmente atormentada cuyos *ítems* curriculares fluctúan entre la moral sin objeto de Pascal, la angustia ante la libertad de Kierkegaard, el absurdo lógico de Dostovievsky, la filosofía del No de Cioran, la errancia sin fin de Agustín de Hipona o la des/atribución predicamental del sujeto moderno de Robert Musil[62]. La antinomia entitativa y operativa «Yo/El» alcanza su clímax opositivo con ocasión del diálogo con Bonpland. El «Yo» le exhorta para que (en metáfora noológica y floral tan del agrado del *culteranismo conceptista* de Francia) extermine al «El» por ser la psicofanía satánica del Poder Absoluto, siendo el naturalista francés el mejor definidor de tal floración zoosémica taxonomizada por el contraste «Sola-Persona» (Dictadura)/«Persona-Muchedumbre» (Democracia): «Crece. Crece. Se convierte en ár-

[56] *Platón (1983) 3, 385e.*
[57] *Cfr. Ezquerro, M. (1984) 1, págs. 97-132.*
[58] *Cfr. De Lope, M. de (1984) 1, págs. 133-138.*
[59] *Así lo apunta Lienhard, M. (abril 1978), págs. 3-12.*
[60] *Marcos, J. M. (1986), pág. 37, afirma: «Deconstructor de Rousseau un siglo antes que* De la gramatología, *el Supremo apaga las luces del Siglo y enciende la lámpara terrícola que la cultura ha travestido o degradado».*
[61] *Para Matamoro, B. (1990), pág. 227, de entre las novelas del dictador, «la de Roa es la única que explicita y hace central este elemento de bonapartismo, cesarismo o maquiavelismo».*
[62] *Moreno Turner, F. (1976), pág. 174, sostiene que «se trata sobre todo de mostrar la encarnación del poder absoluto y abstracto en un hombre concreto».*

bol inmenso. El gigantesco árbol del Poder Absoluto» (pág. 290). «El», como personaje históricamente ya realizado, es presentado por el «Yo» como un arquetipo aureolado por un hieratismo deudor de la iconografía tópica napoleónica («Una mano atrás, la otra metida en la solapa de la levita», pág. 450). Sobre tal equivocidad se sostiene el sistema isotópico del «Doble» como un infinito discontinuo de n dimensiones (Mateo Fleitas, el doble positivo de Patiño, y, en última instancia, el doble del Supremo y del Gaspar Mora —el cristo leproso de *Hijo de Hombre*—; incluso los murciélagos funcionan como doble semántico de las ratas, símbolo del pueblo-pueblo; los prisioneros o los pájaros ciegos, dobles colectivos; dobles referenciales como son los peores enemigos del Supremo: Patiño, el Negro Pilar, la Bella Andaluza o Bonpland; Loco Solo, a la vez doble de un héroe de R. Roussel, del Supremo y del propio Roa; el perro Sultán y el perro del cosmos —el aerolito—; el mito guaraní de los gemelos, etc.)[63] que alcanza incluso a la bipolaridad oximorónica de dos tiempos: uno marcado y definido (los últimos días de la vida del Supremo y los anacronismos de toda laya de su reconstrucción biográfica) y uno indefinido (proyección transhistórica de la significación del Poder Absoluto tras la consunción física del dictador). Sorprendente y paródicamente, será Patiño (tipo caricatural forjado sobre un híbrido iconográfico crecido sobre los modelos de Sancho Panza y los Bruto del *Julio César* y Falstaff de *Enrique IV* de Shakeaspeare) el encargado de establecer el significado último de la dualidad: «Cuando Su Merced dicta circularmente, orden del Perpetuo Dictador, yo escribo sus palabras en la Circular Perpetua. Cuando Su Merced piensa en voz alta, voz de Hombre Supremo, anoto sus palabras en la Libreta de Apuntes» (pág. 319).

Al motivo culterano del «Libro No Escrito» como metáfora (especular) de la «Invisibilidad del Poder» («¿Qué libro va a haber aquí fuera de los míos?» no es una ingenua interrogación retórica sino una aseveración apodíctica de lúgubres disonancias) corresponde una isotopía del contenido cuyos componentes no pueden ser otros que los términos adjuntos «Verbo», «Palabra», «Escritura», «Lenguaje», «Voz» y «Letra» (vid. págs. 8, 9, 10, 12, 13). La desmesura hiperbólica y la estrategia exegética son los marcantes tutores de un texto caníbal que devora todos sus signos por imperativo de la voluntad de un sujeto obsesionado con los *disjecta membra;* esto es: con un lenguaje/jeroglifo que desemboca en el mito babélico de una poliglotía cuyo plano denotativo contiene toda una semiótica connotativa: al metaforizar la función deíctica del lenguaje, el símbolo (y su ecumenismo) usurpa a la soberbia clerical del signo lingüístico todo su poder de convocatoria. La jerga del Poder se hace escritura profética (pero no demótica a pesar del torcedor iluminista que singulariza al dictador) sin objeto construido porque todas las referencias confluyen sobre un único referente creíble: Paraguay como realidad política secularmente expoliada.

El barroquismo lingüístico/conceptual funciona como una estratagema de simulacro: los juegos de palabras; el calambur; el abracadabra; la furia neológica; el énfasis enumerativo; las similicadencias que generan metricismos; el fonosimbolismo de las construcciones aliterativo-onomatopéyicas, paronomásicas y cacofónicas; las tiradas

[63] *Como apunta Sicard, A. (1979), pág. 789, «le systhéme du double, par la façon dont il pas le rapport du sujet à l'histoire, conduit droit au probléme de l'écriture».*

retóricas por cruces quiasmáticos, contrastes, antítesis, paradojas o montajes paralelísticos; las epítasis enfático-valorativas; el predominio de imágenes disfémicas (zoomórficas, antroposémicas o cosificadoras); la proliferación de símiles catagógicos, escatológicos o surreales, etc., ocultan toda una sutil operación de derribo (el mistagogo sucumbe a las seducciones pornográficas de la ninfoclastia) del sentido político en beneficio de la hipóstasis de la vaciedad.



Situado entre Voltaire y Cagliostro, el Supremo nos ofrece una visión apologética de la Historia desde la óptica de una moral que sólo admite compartimentos estancos. Los conceptos de «Máscara», «Carnaval», «Travestismo» y «Espejo» resultan insoslayables para propiciar un único acto de habla omnicomprensivo que entronca con la heráldica numérica veterotestamentaria del número tres como *axis mundi:* anáfora, catáfora, epífora; cronotopía, ucronía, anisocronía; historia paraguaya, historia de la construcción del texto, historia de esta historia; verbos «Ser», «Estar», «Parecer»; elegía, apólogo, ironía; pasado, presente, futuro; narrador, narratario, narratividad; novela, antinovela, metanovela; historia, intrahistoria, metahistoria; actante, oponente, coadyuvante; función apelativa, función fática, función metalingüística; poética del universo narrativo, poética del decurso histórico, poética del discurso metanarrativo; esfera ética, esfera ideológica, esfera estética; símbolo, signo, icono; afasia, logorrea, dialogismo; soliloquio, delirio elocutivo, diálogo; Yo, Paraguay, El; substrato, adstracto, superestrato, etc., serían algunas (sólo algunas) de las tricotomías que sostienen un edificio retórico diseñado como una pirámide invertida que mantiene su equilibrio malabar gracias al juego entre Utopía (Paraguay)/Contrautopía (vid. págs. 315, 326, 332...) y una simbólica hilozoísta (siempre de connotaciones órfico/teúrgicas) que se materializa en los cuatro elementos primordiales de toda cosmogonía sobre los que bascula la trama. La puesta en escena de un espacio de representación del Sujeto halla en el *agua* (muerte del padre, caída del caballo durante la tormenta...), *fuego* (incendio del palacio y de sus escritos...), *aire* (aerolito...) y *tierra/piedra* (piedra-bezoar, tumba...) su razón de ser.

A la Teoría del Infierno (págs. 356, 360, 375, 380, 404, 405) se yuxtapone toda una casuística de la Memoria/Olvido en un ámbito especialmente truculento: el asimismo espacio rulfiano (con los inevitables aditamentos extraídos de los *Diálogos de los muertos* de Luciano) del *status animarum post mortem*[64]. Esa memoria hipertrofiada (como la del *Funes el memorioso* de Borges) se alimenta de una de las metáforas librescas más venerables: la del subterfugio de Scherezade (el Supremo habla claramente de «cuentos cherezados», pág. 425) como cortada de la metamnesia contra la labor depredadora de la Negatividad (el *larvatus prodeo* cartesiano pero de sentido inverso) ya

[64] *Palabras textuales de Roa Bastos, A. (1990) 2, pág. 45: «Desde esos* estados de la vida más allá de la muerte, *de los que habla el Dante, desde ese solio de transmundo instalado en una cripta, donde moraba como un yacente y sombrío Dios Térmico, subía esa voz, ese monólogo* críptico *inacabable».*

que «la conciencia sólo puede olvidar los fenómenos porque puede recordarlos»[65], amalgamarlos, subvertirlos o dislocarlos según los distingos de los montajes anafóricos o catafóricos exigidos por un discurso hermafrodita que combina la dialéctica hegeliana del Amo y el Esclavo (el Esclavo *es* la verdad del Amo: que es lo que ocurre, precisamente, con Macario, el negro Pilar o, incluso, el criado de Cándido que abandona el universo de lo literario para actuar como una figura de carne y hueso) con el esquema cervantino (Sancho/Alonso Quijano) para asegurarse un modelo formal que entronca, por una parte, con la materia narrativa e icónica de «*lo confesional*» (desde Agustín de Hipona o Rousseau hasta Chateaubriand o Dostoviesky) y, por otra, con la *hybris* humanista que busca en el Sujeto un único espacio de representación presidido por una teoría de la identidad. A pesar de que en el texto no se cita jamás el nombre histórico del dictador, la hermenéutica del «Nombre Propio» como aura de lo «Idéntico» funciona a la perfección.

El texto de Roa *deconstruye* la catexia libidinal del relato clásico por la paragramática de un palimpsesto topográficamente cifrado. A los complejos de Acteón y de lady Macbeth (el ojo se arrienda al ano) se añade el arte de la pantomima que hace del cuerpo (y sus sinonimias) un espacio privilegiado para la inscripción de los acontecimientos. Al carácter onirocrita y al órdago alucinatorio del dictador se suma el narcisismo que tabula un monólogo fantasmático (tercer cliché rulfiano) que remite simultáneamente a Montaigne («Yo mismo soy el tema de mi libro»)[66] y al *pathos de la distancia* y la *memoria de la voluntad* de F. Nietzsche[67]. La mecánica del canon fichteano Yo=Yo se ve obstaculizada tanto por la *paradoja de Zaratrusta* como por la *paradoja del comediante* de Diderot: lo que se representa no es jamás un acontecimiento sino un tema.



En caso de que, metodológicamente, fuese posible aislar algún motivo que obsesionase al doctor Francia de forma especial, éste sería, sin duda, el del carácter racional de la irracionalidad. Si la mente es un fantasma verbalizado[68], la promiscuidad de las definiciones hipnóticas y los dictados narcóticos llega a prohijar una relación fatídica entre el hombre y el valor de tal entidad que sólo por medio de una iconotropía *ad usum Delphini* resulta posible interpretar las contrafacturas de un código doblado de hermetismo. Atrapado entre los protocolos de la cultura nazarena y de la utopía arcádica (Paraguay es descrito en términos idílicos nada menos que como sede del Paraíso Terrenal), el Supremo se debate a lo largo y ancho de la desmesura de su somniloquio entre la duda escéptica y la duda metódica[69]. En cuanto macroántropo de proyección casi cósmica, Francia se comporta como una máquina demente de producir enunciados (todos ellos arropados por el claudátor de las imágenes andróginas y las sinonimias oníricas) hasta lograr su objetivo final: mitologizar el Todo en un intento, baldío, de fetichizar una falsa totalidad con la intercesión de distintos objetos

65 Merleau-Ponty, M. (1975), pág. 79.

66 Montaigne, M. (1984) (I), pág. 4, motivo que repite en Montaigne, M. (1984) (II)-Libro Segundo, VIII, pág. 51.

67 Cfr. Nietzsche, F. (1983), Tratado segundo, pág. 66 (para el primero); y Nietzsche, F. (1985), sección novena, pág. 19; (1983), págs. 31 y 145; (1984) —«Incursiones de un intempestivo»—, pág. 87; (1986), aforismo 44, para el segundo.

68 Moreno, H. (1981), pág. 39.

69 Bachelard, G. (1973), pág. 36.

abstractos de identificación (Pelícano, Héroe Necesario...) que confluyen sobre una red de contenidos utópicos[70] en cuanto *analogon* de su teodicea política y de su ética universalista que se hacen deudoras de la apología de lo «Idéntico» y lo «Intercambiable»[71]. Francia recurre a las categorías de milenios (es el suyo un estilo monumental y ritualizado) en su lectura priápica (mitos de Deyanira, la Bella Andaluza, la Estrella del Norte...) del mundo, en su imaginería fálica, en su magnificación de la beatitud de la infancia[72] (vivida como un único futuro), en la negación de lo orgiástico y en el arrebato biologista de los eufemismos «Raza», «Sangre», «Suelo» y «Patria». Al no ser capaz de superar el *estadio del espejo* (permaneciendo perpetuamente infantilizado en su percepción gerontocrática de la realidad), el dictador queda varado en medio de las arenas movedizas de la creación autística, del narcisismo[73] y del desdoblamiento[74] estéril, moralmente amilanado por la evidencia de que el descubrimiento del Ser es terrorífico, los desafueros de la dialéctica de la «Promesa No Cumplida» (en el centro de su gigantesco fraude ideológico se eleva el monumento a la revolución traicionada), la tragedia de la «Apariencia» y una ética del sacrificio de origen veterotestamentario que hace del holocausto de las palabras (esto es: de una sintaxis perceptiva reglamentada según los dicterios de la Negatividad)[75] una *objetividad de apocalipsis*[76] en la que «el mundo de lo similar sólo puede ser un mundo marcado»[77]. La Circular Perpetua, entonces, sólo puede ser entendida como la exégesis del «éxtasis apolíneo de la mirada»[78] y de «la existencia (como) una encarnación perpetua»[79] de ese dios tutelar que remeda, desde su hieratismo de *voyeur*[80], la imaginería del «Panóptico» de J. Bentham[81] porque el repudio de lo real (el repudio del Nombre del Padre, según J. Lacan)[82] subsume la *dimensión dativa* del discurso político («El poder es aquello que dice no»)[83] según las pautas de un significante asimismo despótico: el Yo se comporta como un Sujeto narcotizado por la función sagrada de la enunciación porque a estas alturas no hay duda alguna: «el esquizofrénico es el productor universal»[84] y «el signo del deseo nunca es signo de la ley, es signo de poder»[85].

★

Si el rasgo dominante del Barroco «es el pliegue que va hasta el infinito»[86], en la gramática de equivalencias del Supremo el predicado es ante todo relación y acontecimiento, nunca atributo. El silogismo moral al que se aferra sólo consiente una opción interpretativa del Sentido: aquella que opera por superposición tanto de la afirmación como de la negación. En este marasmo de la pasividad es de donde afloran los trémolos de la voz de ultratumba que yace sepultada en el *fuscum subnigrum* o en el *Tenebrus Oscurus* (la noche que no tiene límites de que habla M. Merleau-Ponty: «me toca ella misma y su unidad es la unidad mística del *mana*»)[87] desde cuyos recovecos surge a una superficie semióticamente invalidada por ese lexicólogo que es el perro Sultán (detrás de cuyo criticismo ultraliberal hallamos al Cipión y

[70] *Cfr. Adorno, Th. (1969), pág. 106: «La utopía es una recaída en la filosofía de la identidad».*

[71] *Girard, R. (1985), pág. 139.*

[72] *A la que remite todo el discurso de Francia como un tiempo quimérico desde el que abolir el movimiento diplonómico asociado a la angustia.*

[73] *Para Freud, S. (1989), pág. 78, «la libido narcisista se transforma constantemente en libido objetiva, y viceversa».*

[74] *Según Rosolato, G. (1974), pág. 22, «el doble no será más que una apariencia del Otro y no obstante el Mismo».*

[75] *Para Bataille, G. (1981), pág. 63, «una vez acabada la historia, la negatividad quedaría sin uso».*

[76] *Expresión acuñada por Foucault, M. (1980), pág. 19.*

[77] *Foucault, M. (1968), pág. 35.*

[78] *Derrida, J. (1989), pág. 44.*

[79] *Merleau-Ponty, M. (1975), pág. 183.*

[80] *Según Freud, S. (1990) 2, pág. 36, «en el placer de contemplación y exhibición, el ojo constituye una zona erógena».*

[81] *Cfr. Bentham, J. (1989).*

[82] *Cfr. Lacan, J. (1971),* passim.

[83] *Foucault, M. (1980), pág. 169.*

[84] *Deleuze, G. y Guattari, F. (1985), pág. 16.*

[85] Ibíd., *pág. 117.*

[86] *Deleuze, G. (1989), pág. 11.*

[87] *Merleau-Ponty, M. (1975), pág. 298.*

Berganza de *El coloquio de los perros* de Cervantes) para protagonizar el papel predilecto del dictador: las desventuras de un dialecto materno/maternal (¡cuánto de femenino hay en este dictador/ama de casa!) cuyo pensamiento unidimensional (pervertido por los escarceos de lo epiceno) haga del discurso una realidad poblada de hipótesis que se autovalidan y que, repetidas unidireccionalmente, se tornan en *definiciones orwelianas* de un lenguaje dominante (y radicalmente antihistórico precisamente por saturación de la razón histórica) que contiene su propio metalenguaje: «La sintaxis, la gramática, el vocabulario se convierten en actos morales y políticos»[88] por ser los timbres del poder subversivo de la memoria que sustituye sistemáticamente los conceptos por imágenes como las del nacimiento *ex nihilo* («El origen está siempre antes de la caída, antes del cuerpo, antes del mundo y del tiempo, está del lado de los dioses, y al narrarlo se canta siempre una teogonía»)[89], la consideración del cuerpo como ara sacrificial (lugar de disociación del YO-Yo/El/Supremo —o volumen en perpetuo derrumbamiento—) y como objeto mágico («el cuerpo lleno ya no es el de la tierra, sino el del Déspota, el Inengendrado»)[90] tras el cual «debe ocultar su especial rencor bajo la máscara de lo universal»[91] acuciado por la sospecha de que no es posible salirse de la Historia a pesar de que el Sujeto se crea poseedor de una omnisciencia que coincide con la Nada (física y metafísica): «Un presente sin futuro o un presente eterno es exactamente la definición de la muerte»[92].

Esta sintaxis (perceptiva, ideogramática, mitográfica, etc.) de efectos conminatorios o seudoargumentativos (el halo sentencioso de las peroratas del dictador oculta la consabida operación metalingüística y metasocial de la pura manipulación) desemboca en el exhabrupto y en una oratoria de bloques en asíndeton[93] e imágenes mnémicas («el histérico padecería principalmente de reminiscencia»)[94] que obedecen disciplinadamente a una triple estratificación: un nódulo (compuesto en exclusiva por la elefantiasis memorística: «Recordar no es nunca un motivo, sino sólo un método»)[95]; una ordenación cronotópica discontinua en su libérrima labor arqueológica; y la formación de un tema (acaso el del *pater semper incertus est*) que admite un pródromo de melancolía al no ser capaz de superar del todo la fase totémica de la cultura.



Desde una postura típicamente liberal que anhela el universal ejemplarizante («Yo siempre quise buscar una novela en la que con los elementos de la realidad del Paraguay pudiera ganar la dimensión de universalidad que yo siempre deseé para mi literatura»)[96], el autor nos propone una poética de la excentricidad lastrada por el monolitismo del prurito hagiográfico. La truculencia seudoépica del Compilador (que, en última instancia, quisiera ser el precipitado de la teoría lukacsiana del reflejo y la particidad) sucumbe ante las exigencias del Método de una crónica que es, a la vez, una arqueología del lenguaje y un diccionario de tópicos librescos[97] espoleados por el movimiento gravitatorio de lo «Contemporáneo» («El Supremo aparece ante

[88] *Marcuse, H. (1981), pág. 224.*

[89] *Foucault, M. (1980), pág. 10.*

[90] *Deleuze, G. y Guattari, F. (1985), pág. 152.*

[91] *Foucault, M. (1980), pág. 23.*

[92] *Merleau-Ponty, M. (1975), pág. 346.*

[93] *Cfr. Winckler, L. (1979),* passim.

[94] *Freud, S. (1988) 2, pág. 12.*

[95] *Freud, S. (1983), pág. 210.*

[96] *Roa Bastos, A. (1986), en AA.VV (1986), pág. 102. Complementariamente, cfr. Green, C. (1988), pág. 84, para quien el autor crea «otra realidad imaginaria de la "irrealidad" de la historia de manera semejante a la construcción borgesiana del cuento "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius"». Kubayanda, J. B. (1988), pág. 125, que matiza: «Casi de una manera reminiscente a la de* Les mots et les choses *de M. Foucault, escribe de la historia, la historia de su tierra natal, para volverse contra ella»; y Feito, F. E. (1988), pág. 57, para el que Roa «en vez de concebir la ficción desde la teoría, sigue una línea inversa como es la de entender la teoría histórica desde la ficción».*

[97] *Cfr. Marcos, J. M. (1986), pág. 31, nota 2: «Cuando el compilador afirma que este libro "ha sido leído primero y escrito después", parece trazar, a su vez, una "deconstrucción" de toda la teoría derridiana»; y Aguera, V. (1988), pág. 98, que habla de una cuarta dimensión que coincide con la teoría del crono-topo» de Bajtín.*

nuestros ojos, gracias a la escritura, como nuestro contemporáneo»)[98], el «Libro Infinito» (en la línea de Leibniz, Mallarmé o Borges) y lo «Circular»[99].

También para Francia «la colaboración y el antagonismo de Eros con el instinto de muerte constituyen la imagen de la vida»[100]. La operatividad del *logos falocrático* (con su doble impronta ontogenética: la negación del estatuto de la madre y la reapropiación de los atributos viriles del padre) y la paradigmática del amor asexuado (Dulcinea Celeste, la Cometa Mujer, Leontina: «El sonido sin sexo, sólo audible para mí en la femineidad suma», pág. 302) contribuye a verosimilizar el presupuesto de que «el *super-yo* es el heredero del complejo de Edipo y el representante de las aspiraciones éticas del hombre»[101] de forma que «las relaciones convencionales entre el significante y el significado son subvertidas y forzadas a tenor de las relaciones dialógicas con otros significantes re-semantizados: historias de entreten-y-miento»[101].

Las identificaciones objetivas del Yo son la celebración de una catarsis purificativa a costa de las cargas abandonadas de un *ello* totalmente amoral[103], del tabú del contacto y de la angustia ante la pérdida del Objeto. Como quiera que «la comunidad de los símbolos rebasa la comunidad del lenguaje»[104], el dictador acaba por ser edipizado y vampirizado por una serie (abierta) de metáforas depresivas que actúan como auténticos metabolizadores de las huellas mnémicas[105] que vienen a perturbar muy seriamente el aparente equilibrio de una conciencia atiborrada de *contenidos éllicos* y de antítesis que coexisten fundidas[106] como los signos de una mentalidad mitologizante cuyo *diktat* «can be understood in the light of Claude Lévi-Strauss' concept of myth»[107].

Impresionado por los cantos de sirena de los grandes monólogos de la novela moderna (desde el de Molly Bloom del *Ulisses* de Joyce hasta el de *As I lie dying* de Faulkner o los del *Pedro Páramo* de Rulfo o *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes), Roa concibe su texto como la historia de la producción del discurso político-escriturario a través de muy diversos grafismos y voces: los modos de la elocución (Circular Perpetua, Cuaderno Privado, pasquín, diálogos, comentarios de la voz anónima, etc.) son cortes epistémicos en el universo de la representación en cuanto propuesta al lector para que efectúe su propia síntesis «entre las tesis y antítesis que va encontrando»[108] de la «infinitización» de un texto[109] que quiéralo o no es la *amplificatio* retórica de una imagen virtual: la de que «no sólo se *olvida*, sino que, además, *se recuerda erróneamente*»[110].

Dilacerado el pensamiento del déspota entre memoria onírica y memoria vigil, todo el desplazamiento (y la tectónica) de las intensidades psíquicas pareciera rendir pleitesía, en la cumbre de los despropósitos, al siguiente predicado: «El primer mito fue seguramente de orden psicológico: el mito del héroe»[111]. También por esta vez al Sujeto a la deriva (al igual que su postcontemporáneo el Malone de Samuel Beckett) le parece lícito escribir sobre su cuerpo de animal totémico las letanías de la disyunción. Ya el viejo Tácito (como experto que era en la *microfísica del poder*) lo había vaticinado con siglos de anticipación: «*Cupido dominandi cunctis adfectibus flagrantior est*»[112].

Julio Calviño

[98] *Romero, A. (1988), pág. 64. El «célebre autor contemporáneo» de que habla el autor en el colofón del texto no es otro que el Robert Musil de* El hombre sin atributos. *Cfr., complementariamente, Krysinski, W. (1990) 1, pág. 28; y Leenhardt, J. (1982), pág. 76.*

[99] *Marcos, J. M. (1983), pág. 44: «otro chiste: la novela es, en realidad, de una estructura "perpetuamente circular", una "circular perpetua"».*

[100] *Freud, S. (1985) 1, pág. 79.*

[101] Ibíd., *pág. 81.*

[102] *Kraniauskas, J. (1988), pág. 117.*

[103] *Cfr. Freud, S. (1988) 3, págs. 39 y 45.*

[104] *Freud, S. (1986), pág. 37.*

[105] *Cfr. Romero, A. (1988), pág. 63: «La soberbia de El Supremo escritor será imponer su memoria como La Memoria».*

[106] *Cfr. Freud, S. (1987) 3, pág. 300, nota 26 de «Historia de una neurosis infantil», para su teoría de la antítesis; y Freud, S. (1988) 1, pág. 45, para otros matices al respecto.*

[107] *Ugalde, S. K. (otoño 1980), pág. 69.*

[108] *Bacarisse, S. (1988), pág. 157.*

[109] *Vila Barnes, G. (1984), pág. 102.*

[110] *Freud, S. (1987) 2, pág. 10.*

[111] *Freud, S. (1989), pág. 73.*

[112] *Tácito.* Anales, *15, 53, 4.*

Bibliografía

1. Fundamentación teórica

Adorno, Th. *Crítica cultural y sociedad,* Barcelona, Ariel, 1969.
Bachelard, G. *Epistemología,* Barcelona, Anagrama, 1973.
Bataille, G. *El culpable,* Madrid, Taurus, 1981.
Bentham, J. *El Panóptico,* Madrid, La Piqueta, 1989.
Deleuze, G. y Guattari, F. *El anti-Edipo,* Barcelona, Paidós, 1985.
—— *El pliegue. Leibniz y el barroco,* Barcelona, Paidós, 1989.
Derrida, J. *La escritura y la diferencia,* Madrid, Cátedra, 1989.
Foucault, M. *Las palabras y las cosas,* México, Siglo XXI, 1968.
—— *Microfísica del poder,* Madrid, La Piqueta, 1980.
Girard, R. *Mentira romántica y verdad novelesca,* Barcelona, Anagrama, 1985.
Freud, S. *Los orígenes del psicoanálisis,* Madrid, Alianza, 1983.
—— *Autobiografía,* Madrid, Alianza, 1985.
—— *Esquema del psicoanálisis,* Madrid, Alianza, 1986.
—— *Introducción al psicoanálisis,* Madrid, Alianza, 1987 (1).
—— *Psicopatología de la vida cotidiana,* Madrid, Alianza, 1987 (2).
—— *Sexualidad infantil y neurosis,* Madrid, Alianza, 1987 (3).
—— *Escritos sobre la histeria,* Madrid, Alianza, 1988 (1).
—— *La histeria,* Madrid, Alianza, 1988 (2).
—— *El yo y el ello,* Madrid, Alianza, 1988 (3).
—— *Psicología de las masas,* Madrid, Alianza, 1989.
—— *El malestar en la cultura,* Madid, Alianza, 1990 (1).
—— *Tres ensayos sobre teoría sexual,* Madrid, Alianza, 1990 (2).
Kristeva, J. *Loca verdad,* Madrid, Fundamentos, 1985.
Lacan, J. *Escritos,* México, Siglo XXI, 1971.
Marcuse, H. *El hombre unidimensional,* Barcelona, Ariel, 1981.
Merleau-Ponty, M. *Fenomenología de la percepción,* Barcelona, Península, 1975.
Montaigne, M. *Ensayos* (I) (II), Barcelona, Orbis, 1984.
Nietzsche, F. *La genealogía de la moral,* Madrid, Alianza, 1983.
—— *Así hablaba Zaratustra,* Madrid, Alianza, 1984 (1).
—— *Crepúsculo de los ídolos,* Madrid, Alianza, 1984 (2).
—— *Más allá del bien y del mal,* Madrid, Alianza, 1985.
—— *El Anticristo,* Madrid, Alianza, 1986.
Platón. *República,* Buenos Aires, Ed. Universitaria, 1963.
—— *Gorgias,* Madrid, Gredos, 1983 (1).
—— *Crátilo,* Madrid, Gredos, 1983 (2).
—— *Eutidemo,* Madrid, Gredos, 1983 (3).
—— *Fedro,* Madrid, Gredos, 1986.
Rosolato, G. *Estudios sobre lo simbólico,* Buenos Aires, Paidós, 1974.
Winckler, L. *La función social del lenguaje fascista,* Barcelona, Ariel, 1979.

2. **Estudios específicos sobre «Yo el Supremo» y Paraguay**

AA.VV. *Comentarios sobre «Yo el Supremo»*, Asunción, Club del Libro, n.° 1, 1975.
AA.VV. *Seminario sobre «Yo el Supremo» de ARB*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines, Univ. de Poitiers, 1976.
AA.VV. *Imprévue*, N.° Spécial, Montpellier, 1977.
AA.VV. *Hommage des Hispanistes Français à Nöel Salomon*, Barcelona, Laia, 1979.
AA.VV. *Textos sobre el texto. Segundo Seminario sobre «Yo el Supremo»*, Poitiers, Centre de Recherches Latino-Américaines. Univ. de Poitiers, 1980 (1).
AA.VV. *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui*. Colloque de Cerisy, París, Union Générale d'Editions, 1980 (2).
AA.VV. *Dictadura y dictadores*, en *Crítica y Utopía*, Buenos Aires, 1981, págs. 99-125.
AA.VV. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, IX, 18*, 1983.
AA.VV. *L'idéologique dans le texte*. Actas del II Colloque du Séminaire d'Etudes Littéraires, Toulouse Le Mirail (febrero 1978), 1984 (1).
AA.VV. *Augusto Roa Bastos*. Actas del Coloquio Franco-Alemán, Düsseldorf (1-3 junio 1982), editadas por L. Schrader, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1984 (2).
AA.VV. *Semana de autor. ARB*, Madrid, ICI, Cultura Hispánica, 1986.
Aguera, V. «La cuarta dimensión de la escritura del Supremo», en Burgos, F. (ed.), 1988, págs. 93-100.
Andreu, J. L. «Modalidades del relato en *Yo el Supremo* de ARB: lo Dicho, lo Dictado y el Diktat», en AA.VV., 1976, págs. 61-113.
Bareiro-Saguier, R. *Le Paraguay*, París, Bordas, 1972.
——— «Trayectoria narrativa de ARB», *Texto Crítico*, 4, mayo-agosto 1976, págs. 36-46.
——— «La Historia y las historias en *Yo el Supremo* de ARB», en AA.VV., 1976, págs. 27-40.
——— «La novela de la dictadura en Latinoamérica», *El País*, 15 enero 1978, pág. V.
——— «Niveaux sémantiques de la notion de personnage dans les romans de Augusto Roa Bastos», en AA.VV., 1980 (2), págs. 165-180.
Barthélemy-Febrer, F. «ARB: De l'auteur unique à l'auteur collectif», *Critique*, 363-364, ag.-sept. 1977, págs. 814-830.
Bellini, G. «Grandeza e miseria della dittadura perpetua: *Yo el Supremo*», en Bellini, G. *Il mondo allucinante*, Milán, Cisalpina-Goliardica, 1976, págs. 135-161.
——— «El Supremo y el coloquio de los perros», *Insula*, n.° 521, mayo 1990, págs. 31-32.
Benedetti, M. *El recurso del supremo patriarca*, México, Nueva Imagen, 1979, págs. 11-31.
Bianciotti, H. «L'Homére patient du Paraguay», *Le Nouvel Observateur*, 683, 12-13 dic. 1977, pág. 86.
Bravo, V. A. «De la novela de la dictadura al discurso del poder», *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 16-17, dic.-en. 1979, págs. 113-133.
Burgos, F. (ed.) *Las voces del Karaí. Estudios sobre ARB*, Madrid, Edelsa, 1988.
Cabanellas, G. *El dictador del Paraguay, Dr. Francia*, Buenos Aires, Claridad, 1946.
Calviño, J. *Estructuras novelísticas y poder personal en Hispanoamérica*, Madrid, Univ. Complutense, 1984, págs. 381-441, 774-783, 1002-1031 y 1238-1306.
——— *La novela del dictador en Hispanoamérica*, Madrid, Cultura Hispánica, 1985.
——— *Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Ayuso, 1987.

——— «Los protocolos del disparate político: El Supremo como dictador/Dictador», *Insula,* n.º 521, mayo 1990, pág. 22.

Campos, H. *Panorama del Paraguay,* Buenos Aires, Atlas, 1970.

Campos, J. «Yo el Supremo», *Insula,* octubre 1976, pág. 11.

Carballo, M. E. «Lo femenino y lo absoluto en *Yo el Supremo*», en Burgos, F., 1988, págs. 101-108.

Cardozo, H. «*Yo el Supremo:* construcción imaginaria de un universo histórico», *Suplemento dominical de ABC Color,* Asunción, 15 sep. 1974, pág. 2.

——— «ARB: entrevista», *Hispamérica,* 11-12, 1975, págs. 49-58.

Carlyle, Th. *El Doctor Francia,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1944.

Carmona, A. «*Yo el Supremo:* la escritura del poder o la importancia de la escritura», *Los Libros,* 38, nov.-dic. 1974, págs. 30-31.

Cartano, T. «Entretien avec ARB», *Nouvelles Littéraires,* 2607, 20-26 oct. 1977, págs. 10-11.

Casabianca, C. «La dictadura del Dr. Francia en *Yo el Supremo* de ARB», en AA.VV., 1976, págs. 51-60.

Castellanos, J. y Martínez, M. A. «El dictador hispanoamericano como personaje literario», *Latin American Research Review,* XVI, 2, 1981, págs. 79-105.

Correas de Zapata, C. «Novelas arquetípicas de la dictadura: Carpentier, Márquez y Roa Bastos», en Correas de Zapata, C. *Ensayos hispanoamericanos,* Buenos Aires, Corregidor, 1978, págs. 7-44.

Cruz-Luis, A. «Dimensión histórica de *Yo el Supremo*», *Casa de las Américas,* 95, marzo-abril 1976, págs. 118-127.

Chaves, J. C. *El Supremo Dictador,* Madrid, Atlas, 4.ª edic., 1964.

Chaves, R. «*Yo el Supremo,* uno de esos libros que hacen los pueblos», *Diálogo,* 40, julio-agosto 1974, págs. 33-37.

Da Rosa, D. C. «*Yo el Supremo* and ARB' search for the future of Paraguay», *Discurso Literario,* I, 2, primavera 1974, págs. 169-176.

De Lope, M. «Le statut idéologique de la lecture», en AA.VV., 1978, págs. 133-138.

Dellepiane, A. «Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método, El otoño del patriarca* y *Yo el Supremo*», *Caravelle,* 29, 1977, págs. 65-87.

Díaz de Arce, O. *Paraguay,* La Habana, Casa de las Américas, 1967.

Domínguez, R. «*Yo el Supremo:* la Circular Perpetua», *Texto Crítico,* 9, 1975, págs. 58-70.

Ezquerro, M. *Théorie et Fiction. Le nouveau roman hispano-américain,* Centre d'Etudes et de Recherches Sociocritiques, Univ. Paul Valéry-Montpellier, 1983.

——— «Fonction narratrice et idéologie», en AA.VV., 1984 (1), págs. 97-132.

——— «Estructura y sentido en *Yo el Supremo*», *Insula,* n.º 521, mayo 1990, págs. 19-20.

Feito, F. «*Yo el Supremo* vs. el supremo poder de la palabra», en Burgos, F., 1988 (1), págs. 53-60.

Fell, C. «ARB y la saga del pueblo paraguayo», en Fell, C. *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea,* México, Sep/Setentas, n.º 286, 1976, págs. 130-136.

——— «Historia, Dictadura y Ficción en *Yo el Supremo* de ARB», en AA.VV., 1984 (2), págs. 149-156.

Ferrer, L. «*Yo el Supremo* de ARB», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 322-323, abril-mayo 1977, págs. 365-370.

Ferrer Agüero, L. M. *El universo narrativo de ARB,* Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1981.
Forster, D. «ARB' *I the Supreme:* The Image of a Dictator», *Latin American Literary Review,* V, 7, 1975, págs. 31-35.
——— *Augusto Roa Bastos,* Boston, Twayne Publishers, 1988.
Fouques, B. «La autopsia del poder según Roa Bastos, Carpentier y García Márquez», *Cuadernos Americanos,* 1979, págs. 83-111.
Fournial, G. «José Gaspar de Francia, el Robespierre de la Independencia Americana», en AA.VV., 1976, págs. 7-26.
——— «L'Incorruptible d'Asuncion», *Les Langues Modernes,* LXXI, 1-2, 1977, págs. 67-72.
Franco, J. «Paranoia in Paraguay», *The Times Literary Supplement,* 3831, 15 agosto 1975, págs. 67-72.
——— «From Modernization to Resistance: Latin American Literature 1959-1976», *Latin American Perspectives,* 16, invierno 1978, págs. 77-97.
——— «El pasquín y los diálogos de los muertos. Discursos diacrónicos en *Yo el Supremo*», en Sosnowski, S. (comp.), 1986, págs. 151-178.
Garscha, K. «Ilustración como tema y método en la obra de ARB», en AA.VV., 1984 (2), págs. 13-19.
Goloboff, G. «La obra de ARB: nuevos caminos para la narrativa hispanoamericana», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* año X, 19, 1984, págs. 23-33.
Golluscio de Montoya, E. «Presencia y significación de la piedra en *Yo el Supremo*», *Caravelle,* 29, 1977, págs. 89-95.
González, E. «El supremo yo y sus réplicas: bosquejo de un perfil carismático», en Burgos, F., 1988, págs. 127-151.
González, R. *The Latin American Dictator in the novel,* Tesis Doctoral, University of Southern California, 1975.
Green, C. «*Yo el Supremo:* un enigma histórico», en Burgos, F., 1988, págs. 83-92.
Guerra Vilavoy, J. «El Paraguay del Dr. Francia», en AA.VV., 1981, págs. 93-125.
Herrán, G. L. *La figura del dictador como tema literario,* Tesis Doctoral, Un. Bonn, 1979.
Irala Burgos, A. *La ideología del Dr. Francia,* Asunción, Instituto Desarrollo Integral y Armónico, 1975.
——— «El horizonte ideológico en *Yo el Supremo*», en AA.VV., 1980 (1), págs. 51-64.
Issorel, J. «Las dos caras de la reflexión sobre el lenguaje en *Yo el Supremo*», *Monteagudo,* 60, 1978, págs. 21-28.
Jitrik, N. «Una novela de Roa Bastos sobre la dictadura: *Yo el Supremo*», *Diorama de la Cultura del Excelsior,* 17, nov. 1974, págs. 10-11.
King, J. «*Yo el Supremo:* Dictatorship and writing in Latin America», *Comparaison,* 7, primav. 1978, págs. 98-106.
Kohut, K. «*Yo el Supremo:* Reflexión histórica y realidad política atual», en AA.VV., 1984 (2), págs. 129-148.
Kraniawskas, J. «Prolegómenos a una lectura contextual de *Yo el Supremo*», en Burgos, F., 1988, págs. 109-118.
Krysinski, W. «Un référente complexe: La dictateur vu par Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez et Augusto Roa Bastos», en Krysinski, W. *Carrefours de signes: Essais sur le roman moderne,* La Haye, Mouton Editeur, 1981, págs. 377-444.

——— «Entre la Polifonía Topológica y el Dialogismo Dialéctico: *Yo el Supremo* como punto de fuga de la novela moderna», en *Augusto Roa Bastos,* Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección Gral. del Libro, 1990 (1), págs. 25-31.

Kubayanda, J. «Sinrazón de la razón: *Yo el Supremo* como paradoja», en Burgos, F., 1988, págs. 119-126.

Leenhardt, J. «La dictée de Gaspar de Francia», en AA.VV., 1980 (2), págs. 51-64.

——— «Essai et récit: á propos de l'oeuvre de ARB», en *Perspectivas de comprensión y explicación de la narrativa latinoamericana.* Grandes Seminarios de Travers, Bellinzona (Suiza), Casagrande Edizioni, 1982, págs. 67-77.

Lienhard, M. «Apuntes sobre los desdoblamientos, la mitología americana y la escritura en *Yo el Supremo», Hispamérica,* VII, 19, abril 1978, págs. 3-12.

Lope, M. de. «Le statut idéologique de la lecture dans *Yo el Supremo»,* en AA.VV., 1984 (1), págs. 133-1138.

Mallet, B. «Dictadura e identidad en la novela latinoamericana», *Arbor,* CI, 393-394, 1978, págs. 59-73.

Marcos, J. M. «Estrategia textual de *Yo el Supremo»,* en Marcos, J. M. *Augusto Roa Bastos, precursor del postboom,* México, Katún, 1983, págs. 41-88.

——— «*Yo el Supremo* como "reprobación" del discurso histórico», en Marcos, J. M. *De García Márquez al postboom,* Madrid, Orígenes, 1986, págs. 31-49.

Marini Palmieri, E. *Yo el Supremo,* en Verdevoye, P., 1978, págs. 339-363.

Martin, G. «Repéres pour une étude de la "compilatoire" historique dans *Yo el Supremo», Les Langues Néo-Latines,* anée III, 71, n.º 22, 1977, págs. 21-41; y en AA.VV., 1977, págs. 37-55.

Martin, Gerald. «*Yo el Supremo.* The dictatorship and his script», en Bacarisse, S., 1980, págs. 73-87.

——— «On Dictatorship and Rhetoric in Latin American Writing», *Latin American Research Review,* 19, n.º 3, 1982, págs. 207-227.

——— «ARB, *I the Supreme»,* en Martin, G. *Journeys through the Labyrinth,* London, Verso, 1989, págs. 277-291.

Martín, Sabas. «Roa Bastos: el escritor es el gran náufrago de la historia», *Nueva Estafeta,* 23, oct. 1980, págs. 43-47.

Matamoro, B. «Roa Bastos: Yo/El/Supremo», en Matamoro, B. *Lecturas americanas* (1974-1989), Madrid, Cultura Hispánica, 1990, págs. 223-230.

Maturo, G. «*Yo el Supremo:* La recuperación del sentido», *Megafón,* 3, julio 1976, págs. 151-156.

Matus Romo, E. «*Yo el Supremo:* maravilla y simbolismo», en AA.VV., 1980 (1), págs. 1-23.

Mayre, L. «Roa Bastos et le Paraguay», *Les Langues Néo-Latines,* 220, 1er trimestre 1977, págs. 87-100.

Méndez-Faith, T. *Paraguay, novela y exilio,* New Jersey, SLUSA, 1987.

Miliani, D. «El Dictador: objeto narrativo en *Yo el Supremo», Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* II, 4, 1976, págs. 103-119.

Moreno Turner, F. «*Yo el Supremo:* recuperación de una temática», en AA.VV., 1976, págs. 153-175.

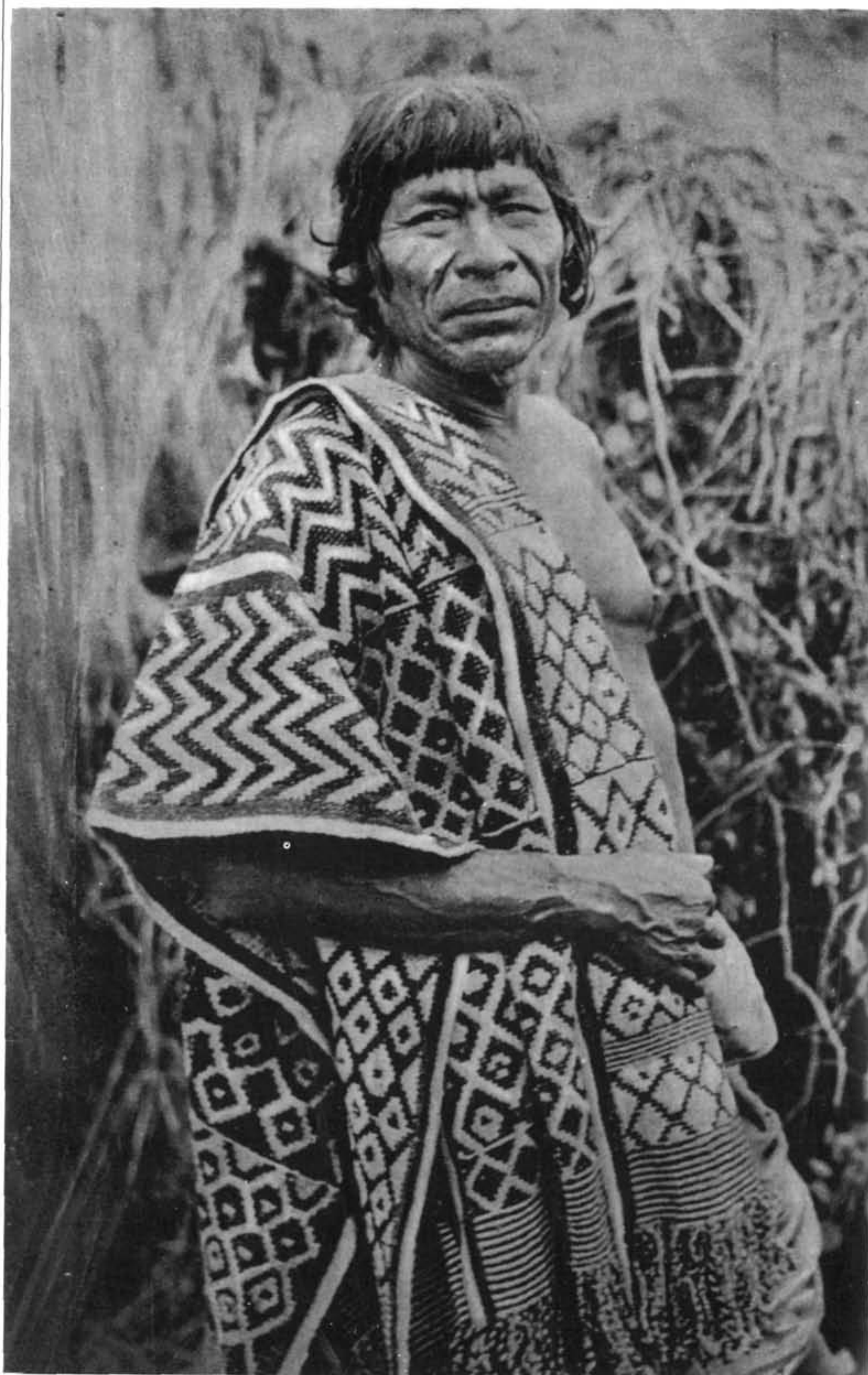
——— «La Noche Triste de El Supremo», en AA.VV., 1980 (1), págs. 25-45.

Morón, G. «*Yo el Supremo:* el gran Dictador del Paraguay», 2.ª parte. *Momento y*

Gente, año XX, 1096, 18-24 julio 1977, págs. 68-72.
Nassi, A. *Bibliografía crítica de la obra de ARB.* Memoire de Maitrise, Univ. de Toulouse Le Mirail, 1978.
Nonhaud, N. «Para vivir de cuerpo ausente», en AA.VV., 1984 (2), págs. 103-111.
Pacheco, C. «Yo/El: primeras claves para una lectura de la polifonía en *Yo el Supremo*», en Sosnowski, S., 1982, págs. 151-178.
——— «La intertextualidad y el compilador: nuevas claves para una lectura de la polifonía en *Yo el Supremo*», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* 10-19, 1984, págs. 47-72.
Pancorbo, L. «Tres tristes tiranos», *Revista de Occidente,* 3.ª época, 19, mayo 1977, págs. 12-16.
Pastor Benítez, J. *La vida solitaria del Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia, Dictador del Paraguay,* Buenos Aires, Ateneo, 1937.
Perera San Martín, N. «La escritura del poder y el poder de la escritura», en AA.VV., 1976, págs. 127-147.
——— «*Yo el Supremo* y la novela histórica», en AA.VV., 1979, págs. 667-676.
Perovich, M. S. A. *Revolución y Dictadura en el Paraguay (1810-1814),* Moscú, Ciencia, 1975.
Pino Méndez, A. «*Yo el Supremo:* dictadura y polémica», *La Palabra y el Hombre,* 17, enero-marzo 1976, págs. 70-80.
Pisera, C. «Reflejo de la situación actual del Paraguay en *Yo el Supremo* de ARB», *Estudios Latinoamericanos,* V, 1979, págs. 97-102.
Pla, J. «*Yo el Supremo* de ARB», en AA.VV., 1975, págs. 63-66.
——— «*Yo el Supremo* desde el pasquín pórtico», *Letras de Buenos Aires,* 3, abril-mayo-junio 1981, págs. 155-164.
Rama, A. «El dictador letrado en la revolución latinoamericana», en Rama, A. *Los dictadores latinoamericanos,* México, FCE 1976, págs. 20-41.
Roa Bastos, A. «Algunos núcleos generadores de un texto narrativo», *Escritura,* 4, págs. 167-193; reproducido en AA.VV. (1984) 1, julio-dic. 1977, págs. 67-95.
——— «Reflexion autocritique à propos de *Moi le Supreme,* du point de vue sociolinguistique et idéologique. Conditions du narrateur», en AA.VV., 1980 (2), págs. 136-150.
——— «Una cultura oral», en *Augusto Roa Bastos,* Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección Gral. del Libro, 1990 (1), págs. 25-31.
——— «Discurso de ARB en la entrega del Premio "Cervantes" 1989», en *Augusto Roa Bastos. Premio Cervantes 1989,* Barcelona, Anthropos, 1990 (2), págs. 39-52.
Rodríguez Alcalá, B. «*Yo el Supremo* visto por su autor y aproximaciones», en AA.VV., 1975, págs. 7-32.
Romero, A. «*Yo el Supremo,* escritor de la República», en Burgos, F., 1988, págs. 61-69.
Saad, G. «El episodio del Tevegó como "fábula interna" de la novela», en AA.VV., 1980 (1), págs. 61-77.
——— «La novela renueva la Historia: *Yo el Supremo,* de ARB, y *Les Georgiques,* de Claude Simon», en AA.VV., 1984 (2), págs. 119-127.
Santander, C. «La secuencia del incendio en *Yo el Supremo*», en AA.VV., 1980, págs. 79-83.
Sarlo, B. «*Yo el Supremo,* el discurso del poder», *Los Libros,* 37, sep.-oct. 1974, págs. 24-25.
Sicard, A. «Du pouvoir», *France Nouvelle,* 1675, 19 dic. 1977, págs. 34-36.
——— «*Yo el Supremo* de ARB: le mythe et l'histoire», en AA.VV., 1979, págs. 783-792.

—— «La Bella Andaluza, parábola del texto ausente», en AA.VV., 1980 (1), págs. 95-114.
Sosnowski, S. (coord). *ARB y la producción cultural americana,* Buenos Aires, La Flor, 1986.
Subercaseaux, B. «Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana» (La novela del dictador, 1926-1976), *Hispamérica,* V, 14, 1976, págs. 45-62.
Tovar, F. *Las historias del dictador Yo el Supremo, de ARB,* Barcelona, Del Mall, 1987.
Turton, P. «*Yo el Supremo:* una verdadera revolución novelesca», *Texto Crítico,* 12, enero-marzo 1979, págs. 10-60.
Ugalde, S. K. «Binarism in *Yo el Supremo*», *Hispanic Journal,* II, 1, otoño 1980, págs. 69-77.
——— «The mythical origins of "El Supremo"», *Journal of Spanish Studies Twentieth Century,* VIII, 1-2, invierno 1980, págs. 293-305.
Verdevoye, P. (coord.) *«Caudillos», «caciques» et Dictateurs dans le roman hispano-américain,* París, Ed. Hispaniques, 1978.
Vila Barnes, G. *Significado y coherencia del universo narrativo de ARB,* Madrid, Orígenes, 1984.
White, R. A. *Paraguay's autonomus revolutions, 1810-1840,* Albuquerque, University of New Mexico Press, 1978.
Williams, J. H. *The rise and fall of the Paraguayan Republic, 1810-1870,* Austin, University of Texas Press, 1979.
Wysner, F. *El dictador del Paraguay. José Gaspar de Francia,* Buenos Aires, Ayacucho, 2.ª edic., 1957.
Zuluaga, C. *Novelas del dictador, dictadores de novela,* Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1979.





Indio chulupí de las selvas del Paraguay

Escritura y oralidad en *Yo El Supremo*

Toda obra escrita, cualquiera sea su género, es intrínsecamente una afirmación del valor de la escritura como vehículo de expresión y como instrumento de conservación del conocimiento humano. Entre las formas de escritura, la literaria es la que mayor conciencia tiene de sí misma y la que con mejor disposición puede reflexionar, de manera evidente o tácita, acerca de su propia materia. No obstante este supuesto inherente a toda obra literaria, la novela *Yo El Supremo* (1974), de Augusto Roa Bastos, constituye un caso singular, pues en ella la escritura adquiere ribetes protagónicos, es mirada en la complejidad de su proceso, incorporada en diversas modalidades y convertida en objeto de observaciones, de aceptaciones y de rechazos. Desde la primera página hasta la última la importancia del testimonio escrito queda subrayada, y dicha puesta en relieve, lleva en sí misma una aparente contradicción que, probablemente, Roa Bastos manipule sutilmente: la imposición de lo escrito a una cultura sin escritura que es primer destinatario en la ficción y segundo destinatario en la realidad; en el Paraguay bilingüe de hoy, el guaraní sigue usándose para la comunicación oral.

Demostración inicial y final del valor que se da en la novela al testimonio escrito, es que ella se abre con la reproducción facsimilar de un pasquín y se cierra con informes de historiadores, dos tipos de escritos que, por lo demás, se asocian comúnmente a los conceptos de mentira y verdad, respectivamente, dos elementos traídos a colación en varios momentos de la narración y a menudo invertidos en su sentido. Entre ese pasquín y esos testimonios históricos de este siglo, corren otros tipos de textos, tales como relatos orales, partes, cartas, órdenes, informes, listas, declaraciones, memoriales, citas y notas, que se mueven en los niveles histórico, político, antropológico, literario y mítico. Casi todas esas modalidades tienen la particularidad de manifestarse como manuscritas y el tipo de letra con que se reproduce el pasquín pone el acento sobre este hecho. Lo interesante de resaltar la calidad ficcional del manuscrito es que él mismo constituye, dentro de la gama de lo escrito, aquello que

se halla más cerca de la oralidad y, por lo tanto, hace posible un contacto más directo entre quien lee y quien escribe, casi dialógico, pues a la vista de lo manuscrito uno puede responder anotando o corrigiendo. El lector se hallaría, entonces, en la situación del interlocutor. Además, si lo impreso se asocia a la idea de lo cerrado o concluido, lo manuscrito se halla más próximo a la idea de posible inconclusión y, por ende, de apertura.

La que conocemos como novela titulada *Yo el Supremo* aparece ante nosotros como una conjunción de textos que se interrelacionan, producidos por diferentes emisores, como una unidad fragmentada y dispersa que alguien se ha encargado de recomponer y que, de algún modo, el lector puede intentar también recomponer. Su condición de no ser un texto perfectamente cerrado, gracias al recurso de su inconclusión accidental, remite la obra nuevamente a la cercanía con lo oral y cuestiona la concepción misma de la novela como una entidad terminada, inamovible y producto de una sola mente creadora: el autor como un pequeño dios es desarticulado por Roa Bastos y tipificado reiteradamente no como un «decidor» original sino como un repetidor de lo que otros a su vez han repetido desde el principio de los tiempos: «... en el nombrar las cosas nunca hay un primero. No hay más que infinidad de repetidores. Sólo se inventan nuevos errores. Memoria de uno solo no sirve para nada.» En suma, este escribiente que repite y reordena y que se multiplica, podría ser la traslación a la escritura de los transmisores de la tradición oral despojados en este pase de aquellos otros elementos en que el hablante se apoya ante la insuficiencia de las palabras: la entonación y la gestualidad. Releamos esta frase, «Memoria de uno solo no sirve para nada», y acerquémosla a una definición que hace el Supremo de la tradición oral más adelante: «...es el único lenguaje que no se puede saquear, robar, repetir, plagiar, copiar. Lo hablado vive sostenido por el tono, los gestos, los movimientos del rostro, las miradas, el acento, el aliento del que habla.» Este elogio de la memoria colectiva transmitida por vía oral guarda coherencia con las constantes críticas hechas en los textos a la lengua escrita y a los recursos literarios, y sugiere la difícil incorporación de la cultura sin escritura y autóctona a la cultura con escritura y foránea, o mejor dicho, la asunción de su importancia y la reivindicación de su categoría, pero en el contexto de una concepción contemporánea.

Queda establecido, entonces, que nuestra visión de la «novela» *Yo el Supremo* subraya el punto de vista de la producción textual que Augusto Roa Bastos decidió dejar totalmente al descubierto. Dicha producción comprende, como ya lo había advertido Angel Rama (*La Novela en América Latina. Panoramas 1920-1980.* Instituto Colombiano de Cultura, 1982), la escritura de los textos y su hermenéutica, un hacer y deshacer constante, que es perfectamente aplicable a la figura del doctor José Gaspar Rodríguez de Francia, el dictador ilustrado del Paraguay que gobernó entre 1816 y 1840, año en que murió. Aquellos que en la ficción producen los textos encarnan a tres personajes fundamentales que aparecen casi siempre escribiendo o deliberando en torno a la escritura: el Supremo, el amanuense y el Compilador. Los textos de

estos y de otros escribas (historiadores del siglo pasado y de éste, amigos y parientes del Supremo, rivales políticos y próceres latinoamericanos), entablan entre sí un diálogo en el que la afirmación y la negación de lo dicho se entrelazan en un contrapunto interminable. La intertextualidad es otro aspecto que define a *Yo el Supremo.* La proliferación en la obra de citas refrendadas bibliográficamente invitan a cualquier comprobación que el lector quisiera hacer como participante del proceso y contrastan con unos pocos casos de anonimato, como los pasquines y las presencias fantasmagóricas que alternan los textos privados del Supremo. Es interesante anotar aquí el término «escri-vano», incluido en uno de los primeros párrafos de la novela y que, aunque dirigido a los ocultos autores de pasquines, apunta con su polisemia a todo aquél que se vale de la escritura.

El Supremo, en cuanto escribiente, se expresa de dos maneras: a través del dictado de documentos oficiales, como la Circular Perpetua, y casi confidencialmente por medio de la escritura directa en su Cuaderno Privado o en su Cuaderno de Bitácora. El amanuense Policarpo Patiño, el último de los que sirvieron al Supremo, es una necesaria presencia complementaria, siendo quien toma el dictado. Rebasa, sin embargo, su rol pasivo y se coloca en posición de desviar el discurso desarrollando a veces su propia versión de los hechos; relata «cuentos cherezados», como apunta el Supremo. En sus intervenciones llega incluso a la desobediencia y a la deformación del mensaje que el Supremo le encomienda registrar, provocando a menudo la reacción airada de éste cuando revisa lo escrito; desobedece, por ejemplo, cuando incumple la orden del Supremo de tachar una frase o un párrafo y deforma cuando altera una palabra debido a su ignorancia, o cuando deja de copiar para interpretar: «¡No, que no y no! No es eso de ninguna manera lo que dije. Has trabucado como siempre lo que dicto.»

El Compilador se manifiesta por primera vez de manera encubierta cuando alude, con una anotación entre paréntesis, al estado en que se halla uno de los textos que revisa: «(el resto de la frase, quemado, ilegible)». Un poco más adelante, pone su firma a otra anotación, esta vez a pie de página y ya no referida al estado material de un texto, en la que se amplía la información acerca de la denominación con la que encabeza el texto que reproduce: «(En el Cuaderno Privado)». Al Compilador le debemos no sólo la organización de los textos dispersos sino la colocación de títulos aclaratorios, informaciones telegráficas sobre las partes faltantes de los textos y muchas de las notas a pie de página. La anotación arriba mencionada excede la simple explicación de una circunstancia, pues evalúa y califica la escritura del Supremo y, por lo tanto, su personalidad, pero sobre todo anticipa al lector el final del dictador y la suerte que habrán de correr sus papeles. Acerca del Cuaderno Privado explica que era en realidad un enorme Libro de Comercio y comenta que «hacia el final de su vida El Supremo había asentado en estos folios, inconexamente, incoherentemente, hechos, ideas, reflexiones, menudas y casi maniáticas observaciones sobre los más distintos temas y asuntos; los que a su juicio eran positivos en la columna del Haber;

los negativos, en la columna del Debe». Y luego: «El incendio originado en sus habitaciones, unos días antes de su muerte, destruyó en gran parte el Libro de Comercio, junto con otros legajos y papeles que él acostumbraba a guardar en las arcas bajo siete llaves». En estas dos primeras intervenciones del Compilador es mencionado el elemento «fuego», cuya función veremos más adelante.

La extraordinaria habilidad de Roa Bastos ha logrado diseminar y reelaborar la imagen del autor en la obra, su entidad está dividida entre el organizador o el procesador de datos y entre el solitario apuntador de lo no manifiesto, que además desconfía del lenguaje mientras se vale de él y lo retuerce. El Compilador y el Supremo, el cuidadoso recolector y el obsesivo ser que escribe para seguir viviendo, aunque a la vez se vuelva contra la escritura, se reúnen para resignificar la visión del autor. Ni el seco anotador de lo real ni el divino habitante y factótum de su propia fantasía, el autor se ubica en un contexto contemporáneo que reconoce herencias recibidas, aunque sin desechar del todo la visión tradicional a pesar de su constante cuestionamiento: el autor no deja de ser también esa especie de señor de sus propias libertades, ambigüedades y silencios que el Supremo encarna. En una de las cartas citadas que uno de los detractores del Dictador, el Dr. V. Días de Ventura, escribe a fray Mariano Ignacio Bel-Asco, leemos:

> El atrabiliario Dictador tiene un almacén de cuadernos con cláusulas y conceptos que ha sacado de los buenos libros. Cuando le urge redactar algún papel los repasa. Selecciona las sentencias y frases que a su juicio son las de más efecto, y las va derramando aquí y allá, vengan o no a cuento. Todo su estudio se cifra en el buen estilo. De los buenos panegíricos memoriza las cláusulas que más le impresionan. Pone a mano el diccionario para variar las voces. Sin él no trabaja cosa alguna.

Lo interesante de esta sucinta descripción de la clave de composición de los textos es que deja al descubierto la similitud entre el trabajo del Supremo y el que, en otro tiempo, lleva a cabo el Compilador. También el Dictador ilustrado compila y se preocupa además por los buenos resultados estilísticos.

El juego intertextual incluye, como ya hemos dicho, una gama bastante amplia de productores de textos que, sutilmente, apunta otra vez a la labor del Compilador: aquél que se adueña de textos ajenos pero que, curiosamente, los exhibe para contribuir a la riqueza y apertura de la obra. Los historiadores y los testigos de los actos del Supremo corroboran a veces y otras contradicen las versiones del Dictador escriba pero, para uno u otro fin, la línea conductora de sus opiniones es la que cada quien considera la verdad histórica. Por contraste, el Supremo cuestiona el valor de la verdad en relación con sus escritos, como si entendiera que escribir y decir la verdad fueran ejercicios no necesariamente compatibles y que «la verdad» es una entidad abstracta e ideal que tiene muchas manifestaciones parciales no coincidentes. El Supremo sabe, como lo sabe todo escritor, que la ambigüedad de las palabras, sobre todo en literatura, está reñida con la verdad: «Escribo sobre él, y a la letra le da igual que sea verdad o mentira lo que se escribe con ella«. Y también, asociando

el poder a la visión de la verdad y de la historia: «Yo no escribo la historia. La hago. Puedo rehacerla según mi voluntad, ajustando, reforzando, enriqueciendo su sentido y verdad».

Los anónimos, de otro lado, juegan con una apariencia de verdad en el mensaje y en el emisor y carecen de una existencia propia si pensamos que se apoyan en la palabra y en el nombre de otro, en este caso el Supremo. Pero no sólo los anónimos están asociados a la mentira, incluso lo que el Supremo dice será cambiado y convertido entonces en mentira, fenómeno del cual el personaje está absolutamente consciente:

> Las palabras de mando, de autoridad, palabras por encima de las palabras, serán transformadas en palabras de astucia, de mentira. Palabras por debajo de las palabras. Si a toda costa se quiere hablar de alguien no sólo tiene uno que ponerse en su lugar: Tiene que ser ese alguien.

Esta última es, prácticamente, una aspiración imposible; la realidad no puede ser trasladada a la escritura sin ser reinterpretada y convertida en ficción; hasta para los historiadores es difícil abstenerse de este designio: el personaje que escriben será siempre otro y ese otro será el que perdure en el tiempo. Discurriendo acerca de la irrealidad de los personajes reales y la realidad de los personajes de ficción, el Supremo afirma:

> Doscientos años más tarde, los testigos de aquellas historias no viven. Doscientos años más jóvenes, los lectores no saben si se trata de fábulas, de historias verdaderas, de fingidas verdades. Igual cosa nos pasará a nosotros, que pasaremos a ser seres irreales-reales. Entonces ya no pasaremos.

Mientras que historiadores y testigos se valen de la escritura pero no manifiestan tener conciencia de ella, el Supremo conoce los vericuetos estilísticos y lingüísticos y los expone, y aunque se refiera despectivamente a la literatura se halla inevitablemente atrapado por ella, por su afición a la fabulación y porque su existencia misma en los escritos es la de un personaje de ficción. Leamos lo que el Supremo advierte a su amanuense:

> No te estoy dictando un cuenticulario de nimiedades. Historias de entretén-y-miento. No estoy dictándote uno de esos novelones en que el escritor presume el carácter sagrado de la literatura. Falsos sacerdotes de la letra escrita hacen de sus obras ceremonias letradas. En ellas, los personajes fantasean con la realidad o fantasean con el lenguaje. Aparentemente celebran el oficio revestidos de suprema autoridad, mas turbándose ante las figuras salidas de sus manos que creen crear. De donde el oficio se torna vicio.

Quien esto expresa no sólo pone en duda la visión de la literatura como un exclusivo círculo para iniciados, sino que zahiere la figura del escritor ufano y centro de su propio mundo inventado. La crítica abarca tanto las concepciones de la época en que vive el Supremo (siglo XIX) como las de esta centuria en que el Compilador da forma final a los textos que integran la novela. El individuo sacralizado en su oficio

es sólo una quimera porque, en el fondo, es únicamente un «repetidor». Más adelante, el personaje se refiere a un primitivo «escritor» colectivo que sí tuvo la calidad de sagrado por la función que desempeñaba de dar forma a las expresiones fundamentales de un grupo humano. Es decir, que mientras se rechaza la sacralidad de un individuo se acepta la de un pueblo, conjugándose así la obsesión por la construcción de la nacionalidad en el Supremo con la subrepticia reivindicación de la tradición oral del Paraguay, como parte integrante de su cultura, que desliza entre líneas Roa Bastos. El escritor aquí mencionado es también una denominación metafórica, un encubrimiento del narrador oral:

> Hubo épocas en la historia de la humanidad en que el escritor era una persona sagrada. Escribió los libros sacros. Libros universales. Los códigos. La épica. Los oráculos. Sentencias inscritas en las paredes de las criptas; ejemplos, en los pórticos de los templos. No asquerosos pasquines. Pero en aquellos tiempos el escritor no era un individuo solo; era un pueblo. Transmitía sus misterios de edad en edad. Así fueron escritos los Libros Antiguos. Siempre nuevos. Siempre actuales. Siempre futuros.

Aunque la mayor parte de las veces el Supremo se define a sí mismo por lo que hace y dice acerca de temas varios, también es visto por otros, bien sea de manera favorable o desfavorable, trátese de sus partidarios o de sus detractores. Una de esas definiciones corresponde a la mente de un niño que desarrolla una composición escolar y que, más cerca de la fábula que de la verdad histórica, logra una construcción metafórica de los dos aspectos más importantes ligados al Supremo en la novela, el poder y la escritura:

> El Supremo es el Hombre-Dueño-del-susto. Papá dice que es un Hombre que nunca duerme. Escribe día y noche y nos quiere al revés. Dice también que es una Gran Pared alrededor del mundo que nadie puede atravesar.

El Supremo, escribiente y gran lector, puede, en cambio, atravesar cualquier frontera, incluso la temporal, y conocer lo que otros escriben o escribirán sobre él. Como narrador hace la descripción de su amanuense Patiño y habla premonitoriamente del futuro compilador; sus opiniones acerca de ellos no son positivas pues, de la misma forma que un autor piensa de un traductor, los ve como elementos que intervienen en sus textos para cambiarlos, para traicionarlos. Lo relevante de esas referencias es, precisamente, aquello que toca a la escritura o a la manera como ellos la emprenden y la insatisfacción del Supremo expresada en términos despectivos:

> ¿Quién escribirá esos libros? Gente ignorante como tú. Escribas de profesión. Embusteros fariseos. Imbéciles compiladores de escritos no menos imbéciles.
>
> Desde hace más de veinte años eres el escribano mayor del Gobierno, el fiel de fechos, el supremo amanuense, y no conoces todavía los secretos de tu oficio. Tu don escriturario continúa siendo muy rudimental. Poco, mal y peor atado.
>
> Te estás pareciendo a esos ampulosos escribas, los Molas y los Peñas, por ejemplo, que se creen unos Tales de Mileto y no son más que unos tales por cuales. Aun presos se pasan ratereando los escritos ajenos. No te empeñes en imitarlos. No emplees palabras impropias que no se mezclan con mi humor, que no se impregnan de mi pensa-

miento. Me disgusta esta capacidad relativa, mendiga. Tu estilo es además abominable. (...) Lo que te reprocho principalmente es que seas incapaz de expresarte con la originalidad de un papagayo. No eres más que un biohumano parlante. Bicho híbrido engendrado por especies diferentes. Asno-mula tirando de la noria de la escribanía del Gobierno. En papagayo me habrías sido más útil que en fiel de fechos. No eres ni lo uno ni lo otro.

De otra parte, un personaje como el amanuense, que manifiesta su parecer cuando dialoga con el Supremo, hace observaciones sobre su función de copista reconociendo su incapacidad para aprender ciertos niveles del discurso del Dictador o, peor aún, para pensar siquiera al tiempo que copia:

¿Vas entendiendo, Patiño? Para decirle toda la verdad, no mucho, Señor. Mientras escribo lo que me dicta no puedo agarrar el sentido de las palabras. Ocupado en formar con cuidado las letras de la manera más uniforme y clara posible, se me escapa lo que dicen. En cuanto quiero entender lo que escucho me sale torcido el renglón. Se me traspapelan las palabras, las frases. Escribo a reculones. Usted, Señor, va siempre avante. Yo, al menor descuido, me ataranto, me atoro.

El Compilador define su mester indirectamente a través de los datos que acumula, actitud que lo configura como un investigador y un acopiador de frases ajenas. Aunque es el que más encubre su identidad, empezando por la ausencia de nombre, tras anotaciones que aspiran a la precisión y que, por lo general, desechan la primera persona, unas pocas señales nos permiten ubicarlo y especular acerca de su existencia fuera de los textos. La primera vez que dice «yo» es en la segunda de sus anotaciones («Ancianos de su época a quienes consulté...»; «A propósito de mi viaje...»), en la cual cuenta un episodio en el que se ve envuelto debido a la caída al agua de su «magnetófono» y de su «cámara fotográfica» que, junto con los «cassettes», son elementos asociados a este siglo y a las funciones de investigador, antropólogo o periodista. En otra de sus notas menciona a Jorge Luis Borges y su *Historia de la Eternidad*, y en las que citamos a continuación no solamente aporta aproximaciones temporales sino que sugiere de diversas maneras que su presencia en la ficción equivale a la del «escritor» Augusto Roa Bastos. En primer lugar, en un nota remite al Apéndice («Como se verá en el Apéndice»), que es un conjunto de textos escritos en este siglo y fechados en el año 1961, y hacia el final del Apéndice incluye también una nota; de este modo se presenta como investigador de documentos del siglo pasado y de éste. En segundo lugar, y en una actitud insólita pues no alude a la fuente, describe en otra anotación un pasaje del primer capítulo de *Hijo de hombre* (1960), el cual es incluido con ligeras variantes hasta el punto en que queda en esa novela y continuado aquí como si la misma voz lo retomara; al presentar el fragmento, el Compilador califica a quien transcribe este relato de «mediocre escriba», una crítica paralela a las que el Supremo hace a su amanuense. Esta cita sin ficha bibliográfica hace suponer que ha sido entresacada de sus propios escritos. En tercer lugar, este personaje se siente obligado a aclarar un aparente error en un informe citado, en el cual está escrito Roa por Cantero sin ninguna explicación; la aclaración del Compilador hace que la atención del lector se

fije mejor en ese supuesto error y que la ansiedad que manifiesta por deslindar responsabilidades revele el temor a que se descubra su nombre oculto. Y, en cuarto lugar, una frase perdida en uno de los textos finales del Supremo podría interpretarse como una clave que ubica en el tiempo a quien escribe (o reescribe) la novela, identificado con la persona «ÉL» a la que a menudo se refiere el personaje:

La uña del índice me apunta. Me atraviesa. ÉL sonríe. Durante doscientos siete años me escruta en un soplo al pasar. Ojos de fuego. YO haciéndome el muerto.

Tal persona («ÉL») encubre al personaje mismo en una de sus facetas, como veremos después, pero también designa de manera velada a todos aquellos («narradores») que han reconstruído el personaje del Supremo a través del tiempo, haciéndolo permanecer, el último de los cuales es el Compilador. Si tomamos como punto de partida de esos «doscientos siete años» la fecha de nacimiento de José Gaspar Rodríguez de Francia, 1766, momento desde el cual su figura sería rastreada, llegamos hasta 1973, año previo a la publicación de *Yo El Supremo* y en el cual esta novela pudo estar terminada.

Los personajes escribas, el Supremo y el amanuense, se distinguen desde el punto de vista del estilo por sus modos de decir que los definen como figuras opuestas: el ilustrado frente al ignorante. Esta relación de oposición se hace muy evidente en las constantes recriminaciones que le hace el primero al segundo, en sus correcciones y en su insistencia en enseñarle a escribir y a modificar su estilo, inútilmente sobrecargado. Los dos asuntos fundamentales que se tratan en los diálogos entre ambos son los que conciernen al gobierno y a la escritura, a partir de la aparición del pasquín. La personalidad contradictoria del Supremo se refleja también cuando aborda el tema de la escritura y todo lo que ella implica; tratándose de un personaje culto, poseedor de infinidad de recursos lingüísticos y estilísticos que a menudo demuestra es quien más aboga por el despojamiento de todo lo que resulta accesorio en la expresión, llegando a veces al punto de aspirar a que la palabra se acerque lo más posible al silencio:

Cuando te dicto, las palabras tienen un sentido; otro, cuando las escribes. De modo que hablamos dos lenguas diferentes. Más a gusto se encuentra uno en compañía de perro conocido que la de un hombre de lenguaje desconocido. El lenguaje falso es menos sociable que el silencio. (...) Lo que te pido, mi estimado Panzancho, es que cuando te dicto no trates de artificializar la naturaleza de los asuntos, sino de naturalizar lo artificioso de las palabras. Eres mi secretario ex-cretante.

Y, más adelante, insiste el Supremo:

Vamos a realizar juntos el escrutinio de la escritura. Te enseñaré el difícil arte de la ciencia escriptural que no es, como crees, el arte de la floración de los rasgos sino la desfloración de los signos.

Si por un lado, el amanuense altera vocablos o los utiliza fuera del contexto adecuado restándoles sentido, por otro, el Supremo lleva a cabo modificaciones morfológicas con pleno conocimiento de la amplitud de sentidos a que da lugar. Si bien el recurso

de separar con un guion dos sílabas en una palabra parece apoyarse en una particularidad de la lengua guaraní, su uso en los textos emitidos por el Supremo en lengua española obliga a considerar su efecto sobre este idioma. Con él aumentan la ambigüedad y la polisemia de los términos enriqueciendo notablemente las frases en que aparecen. Veamos algunos ejemplos: «so-nido», «sin-ceridad», «sola-edad», «con-vencer», «enferma-edad», «zo-sobras», «pre-lado», «re-públicos», «fini-quitado». En el idiolecto de este personaje saltan a la vista también otros recursos, como el de las rimas dentro de las frases en prosa que les dan un toque irónico, o la creación de palabras compuestas que se relacionan por oposición o por complementariedad semántica y fonológica, como: «yente-viniente», «gente-muchedumbre», «impersonal-persona», «eremitorio-erectorio», «penitencial-pestilencial», «jacobinos-jabonarios», «ensotanados-ensatanados».

De las frecuentes menciones a la escritura y al lenguaje se desprende una concepción moderna de las posibilidades y alcances de éstos. El lado reflexivo en los textos demuestra que, al menos uno de los escribas de la novela (el Dictador, y entendámoslo también como el que dicta) está más allá de las limitaciones del oficio e incluso podría afirmarse que ha tenido acceso a teorías y concepciones difundidas en este siglo. La figura que encarna el Supremo, en relación con la escritura, no es la de un simple productor de textos, más o menos compulsivo, sino también la de intérprete y crítico de su propia producción, de sus limitaciones y de los principios que la mueven. En sus recurrentes consideraciones sobre el tema toca la vinculación del lenguaje con la realidad, contrasta el lenguaje articulado y convencional con aquél que emerge de la naturaleza, asocia a la escritura las concepciones de vida y de muerte, y no descarta la presencia de lo mágico en la escritura, pero en todas estas reflexiones el signo de lo contradictorio se halla siempre presente. Leamos dos de sus definiciones del acto de escribir que inciden en la incorporación de la otredad y en la autonomía del lenguaje:

> Escribir es despegar la palabra de uno mismo. Cargar esa palabra que se va despegando de uno con todo lo de uno hasta ser lo de otro. Lo totalmente ajeno.
> Escribir no significa convertir lo real en palabras sino hacer que la palabra sea real. Lo irreal sólo está en el mal uso de la palabra, en el mal uso de la escritura.

La sobrevaloración de la realidad actuada frente a la realidad escrita tiene que ver con la oposición verdad/mentira y con la idea de que escribir es algo paralelo a morir, pues mientras escribe el sujeto se niega a las vivencias:

> Ahora debo dictar/escribir; anotarlo en alguna parte. Es el único modo que tengo de comprobar que existo aún. Aunque estar enterrado en las letras ¿no es acaso la más completa manera de morir? (...) Se escribe cuando ya no se puede obrar.

Este rechazo a aquello que sustenta la permanencia del personaje en el tiempo y la existencia misma de la novela, es decir, la escritura, es un elemento de la ficción encaminado a revertir el orden y a volcar la atención hacia la relegada oralidad y, más atrás aún, hacia un lenguaje primigenio e ideal que emanaba de la naturaleza misma y que se hallaría más cercano a la exactitud de los hechos. En todo caso,

este discurso sólo puede corresponder a una aspiración, a un deseo, porque inclusive en nuestra civilización, donde subsisten las lenguas que no conocieron escritura, aquél que quiera expresarse se encuentra atado por la fatalidad de lo convencional. En los siguientes fragmentos se pone en evidencia la infidelidad de la escritura con respecto al habla y los diversos riesgos a que ella expone el sentido que se le confía:

> Decir, escribir algo, no tienen ningún sentido. Obrar sí lo tiene. La más innoble pedorreta del último mulato que trabaja en el astillero, en las canteras de granito, en las minas de cal, en la fábrica de pólvora, tiene más significado que el lenguaje escriturario, literario. Ahí eso, un gesto, el movimiento de un ojo, una escupida entre las manos antes de volver a empuñar la azuela ¡Eso, significa algo muy concreto, muy real! ¿Qué significación puede tener en cambio la escritura cuando por definición no tiene el mismo sentido que el habla cotidiana hablada por la gente común?
>
> Ya es bien triste que nos veamos reducidos a envasar en palabras, notas, documentos, contradocumentos, nuestros acuerdos-desacuerdos. Encerrar hechos de naturaleza en signos de contranatura. Los papeles pueden ser rotos. Leídos con segundas, hasta con terceras y cuartas intenciones. Millones de sentidos. Pueden ser olvidados. Falsificados. Robados. Pisoteados. Los hechos no. Están ahí. Son más fuertes que la palabra. Tienen vida propia.

Las evocaciones de un lenguaje de la naturaleza que se hacen en *Yo El Supremo*, se asocian a las percepciones del mismo en la obra del escritor peruano José María Arguedas, tal vez por tratarse de dos autores ligados a culturas autóctonas con profundas relaciones con el mundo natural. Pero mientras las alusiones al lenguaje de los elementos de la naturaleza en los textos de Arguedas son una afirmación de su existencia y un modo de decir traducido directamente por su intérprete a la lengua escrita, en esta novela de Augusto Roa Bastos se convierten en un motivo de especulación teórica cuya concreción no es posible: los hombres, sobre todo los que están en posesión de la escritura, han perdido la facultad de manejar ese lenguaje:

> Tendría que haber en nuestro lenguaje palabras que tengan voz. Espacio libre. Su propia memoria. Palabras que subsistan solas, que lleven el lugar consigo. Un lugar. Su lugar. Su propia materia. Un espacio donde esa palabra suceda igual que un hecho. Como en el lenguaje de ciertos animales, de ciertas aves, de algunos insectos muy antiguos. ¿Pero existe lo que no hay?.
>
> ¿Podría inventar un lenguaje en el que el signo sea idéntico al objeto? Inclusive los más abstractos e indeterminados. El infinito. Un perfume. Un sueño. Lo absoluto. ¿Podrías lograr que todo esto se transmita a la velocidad de la luz? No; no puedes. No podemos.

Recordemos ahora un fragmento escrito por Arguedas en uno de los diarios de su obra póstuma, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: «Un árbol de éstos como el eucalipto de Wayqoalfa de mi pueblo, sabe de cuanto hay debajo de la tierra y en los cielos. Conoce la materia de los astros, de todos los tipos de raíces y aguas, insectos, aves y gusanos; y ese conocimiento se transmite directamente en el sonido que emite su tronco, pero muy cerca de él; lo transmite a manera de música, de sabiduría, de consuelo, de inmortalidad. Si te alejas un poco de estos inmensos solitarios ya es su imagen la que contiene todas esas verdades, su imagen completa,...». En el artí-

culo «Cultura oral y literatura ausente» (en *Quimera,* N° 61), Roa Bastos analiza extensamente este asunto y diversos aspectos que se le vinculan. De él extraemos esta iluminadora definición de su oficio de escritor relacionada con el origen y la vida de su pueblo, en la cual la cercanía con Arguedas se pronuncia aún más:

...En mi oficio de escritor de ficciones he experimentado siempre, vivencialmente, la presencia crepuscular de ese texto primero, audible más que legible, que remonta del hemisferio subyacente del guaraní, y he sentido la necesidad de incorporarlo y trasfundirlo en los textos escritos en castellano; integrarlo en la escritura, si no en su materialidad fonética y lexical, al menos en su riqueza semántica, en sus reverberaciones significativas; en su radicación mítica y metafórica; en sus modulaciones que hablan musicalmente de la naturaleza, de la vida y del mundo.

En *Yo El Supremo,* en efecto, el mito está presente y no como un simple trasfondo, del mismo modo que halla espacio lo mágico. Aunque no se trata de las únicas narraciones míticas incluidas, mencionamos aquella de un ser a la vez macho y hembra y la que refiere que todos los seres tienen dobles y varias almas, por su aportación al tema del doble que hemos manifestado en la novela por la dualidad YO/EL. Lo mágico se vincula a la escritura a través de un objeto de singulares poderes: el «portapluma-recuerdo» o la «cachiporrita de nácar», como la llama el Supremo, o «plumamemoria», como prefiere denominarla el Compilador. Dicho objeto permite al Supremo ver sobre el papel la imagen de aquello que está escribiendo y se sospecha que antes tuvo también la función de «reproducir el espacio fónico de la escritura, el texto sonoro de las imágenes visuales». La pluma, que además puede trasladarse en el tiempo a su antojo, es la representación concreta de las etapas atravesadas por el lenguaje humano en su formación y de los componentes de su mínima unidad, según las concepciones lingüísticas post-saussureanas. Pero es, a la vez, la «cosificación« de las ideas y preocupaciones dispersas en los textos en torno al lenguaje y a la escritura y, en otra traslación temporal, acerca la figura del Supremo, su dueño primero, a la del Compilador, su último poseedor.

La dualidad YO/EL aparece desde las páginas iniciales y se va nutriendo de sentidos a lo largo de la obra. Su evidente relación con el título *Yo El Supremo* no puede dejar de ser anotada. En realidad, la idea de un doble está ya contenida en forma encubierta en el pasquín que abre la novela, cuyo destinador simula ser una persona que no es. Pero de lo que se trata, en la mayor parte de las intervenciones del Supremo sobre este asunto, es de una dualidad que habita en la misma persona, por eso señalábamos más arriba la relación que esta concepción tiene con los mitos guaraníes citados; YO correspondería a una visión interior y variable de la persona, sujeta a la temporalidad y susceptible de desaparecer en la muerte; EL, en cambio, vendría a ser la imagen que proyecta el YO, invariable e intemporal, la que sobrevive a la muerte del YO. La figura histórica, legendaria y literaria del Supremo es, pues, ese EL que ha perdurado y llega a nosotros y que, de acuerdo a las concepciones expuestas de la verdad y la mentira en relación con la escritura, no es el auténtico. Veamos algunas afirmaciones al respecto:

Tras esta generación vendrá otra. Si no estoy Yo, estará EL, que tampoco tiene antigüedad. Difícil ser constantemente el mismo hombre. Lo mismo no es siempre lo mismo. YO, no soy siempre YO. El único que no cambia es EL. Se sostiene en lo invariable. (...) Sólo EL permanece sin perder un ápice de su forma, de su dimensión.

YO es EL, definitivamente. YO-EL SUPREMO. Inmemorial. Imperecedero. A mí no me queda sino tragarme mi vieja piel.

Esta «doble persona» puede ser mirada desde dos puntos de vista: el sociopolítico y el narrativo. El primero considera a EL como la prolongación histórica de la empresa iniciada por Rodríguez de Francia que puede ser continuada por otro en el cual EL encarne; esta es la interpretación que favorece Angel Rama en su libro antes citado. El segundo se ciñe al desdoblamiento dentro del juego de la narración, pero su plasmación es compleja. Su significación más evidente es la que apunta hacia las dos voces que surgen del propio personaje del Supremo teniendo en cuenta sus funciones en relación con la escritura. YO es el personaje que se aparta de los demás, el que escribe el Cuaderno Privado y el que monologa ante un amanuense que no lo entiende; EL es el personaje público, el que dicta al amanuense la Circular Perpetua u otros documentos oficiales. Cuando se vale del YO al escribir, el Supremo no desea un receptor, habla para sí mismo sus propios secretos y verdades y espera que esos papeles desaparezcan:

De lo único que estoy seguro es que estos Apuntes no tienen un destinatario. Nada de historias fingidas para diversión de lectores que se lanzan sobre ellas como mangas de acridios. Ni Confesiones (como la del compadre Juan Jacobo), ni Pensamientos (como los del compadre Blas), ni Memorias Íntimas (como las rameras ilustres o los letrados sodomitas). Esto es un Balance de Cuentas. Tabla tendida sobre el hombre del abismo.

En cambio EL tiene necesidad de destinatario porque su papel de Dictador, en ambos sentidos, no podría cumplirse y, aparte del amanuense, ese receptor colectivo son sus subalternos pero, sobre todo, el pueblo o la «gente-muchedumbre», como él la denomina. El amanuense describe esta duplicidad tal como él la ve:

Cuando su Merced dicta circularmente, orden del Perpetuo Dictador, yo escribo sus palabras en la Circular Perpetua. Cuando Su Merced piensa en voz alta, voz de Hombre Supremo, anoto sus palabras en la Libreta de Apuntes. Si es que puedo, Excelencia, digo si es que alcanzo a pescar esas palabras que caracolean de su boca que más ligerito hacia arriba. ¿En qué estableces la oposición Supremo Dictador/Hombre Supremo? ¿En qué notas la diferencia? En el tono, Señor.

Y el propio Supremo habla de «distinguir entre Persona-corpórea/Figura-impersonal.

En otro plano, la dualidad puede ser entendida de un modo más amplio, sin descar tar la interpretación anterior. YO se identificaría con el personaje del Supremo ' EL con el que «reconstruye» los textos, el Compilador. El segundo es el que escrib (o reescribe), mientras que el primero es escrito; el que escribe es un ser a su v múltiple que comprende tanto al Compilador como a todos los que aportan inforr

ción acerca del Supremo. La posibilidad de varios niveles en la comprensión de la dualidad nace de un conjunto sumamente complejo y polivalente. De ahí que EL no sólo sea la prolongación del proyecto histórico del doctor Francia (realidad), sino también la extensión de su figura como relato: el Supremo (irrealidad).

Quien pretende relatar su vida se pierde en lo inmediato. Únicamente se puede hablar de otro. El YO sólo se manifiesta a través de EL. Yo no me hablo a mí. Me escucho a través de El.

En este fragmento, EL bien puede referirse al narrador de la escritura como al de la tradición oral que tienen como objeto a otro o que narran la otredad. Uno y otro son la memoria del primero.

En la narrativa de Augusto Roa Bastos existe un antecedente menos complejo de una dualidad integrada por un narrador-personaje y un compilador, pero el contrapunto entre ambos no se refleja en el texto que leemos ni la existencia del compilador se revela hasta que la novela concluye. Se trata de *Hijo de hombre* (1960), donde el autor paraguayo demostraba ya su preocupación por la identidad y la función del escritor en nuestro tiempo y revaloraba su capacidad de dar testimonio. Elementos de aproximación con *Yo El Supremo* son los siguientes: el relato queda inconcluso debido a la muerte de su personaje escribiente, Miguel Vera; tanto éste como el Supremo se hallan escribiendo cuando aquélla llega y las versiones sobre las causas de la misma son contradictorias; queda establecido también aquí que el texto es un manuscrito, no tan deteriorado como el del Supremo, y que alguien llamado Rosa Monzón lo ha copiado alterando mínimamente su unidad por el hecho de haber omitido los párrafos que la integran como personaje al relato que recopila. Los compiladores en ambas novelas tienen la función de revestir de verdad los relatos que transmiten y negar, por tanto, su calidad ficcional.

La profusión y dispersión de textos en *Yo El Supremo* es el reflejo desarrollado de lo que el Supremo propone hacer con el pasquín, a fin de que su escritura sea analizada en detalle sin descubrir su sentido oculto:

Mutila el papel en trozos muy pequeños hasta hacerle perder el sentido. Nadie debe enterarse de lo que contiene. Reparte el rompecabezas a esos millares de perdularios.

Es esta una propuesta de desarticulación no sólo de la estructura de una obra literaria sino también del lenguaje; tras ella se halla escondida la pretensión de volver el lenguaje a su aspecto significante, no asociado al significado, de destruir la convención lingüística y recuperar la imagen acústica, de regresar, en suma, a las mínimas unidades lingüísticas y aproximarse al origen del lenguaje humano.

De hecho, estamos ante un conjunto caracterizado por la mutilación y tremendamente conflictivo en sus relaciones internas. En él se establece un contrapunto entre lo auténtico y lo apócrifo, lo oculto y lo manifiesto y entre la escritura y el silencio, que no se resuelve definitivamente sino que se proyecta al infinito mediante la imagen del «espejo» que disuelve incluso la noción de final. Esta prolongación protagonizada

por EL («... continúo viéndolo repetido al infinito en los anillos del espejo cóncavo») supone también una inversión del orden, una alteración de los valores dominantes (verdad, realidad, escritura), una nueva forma de mirar puesta del revés («Para ver bien las cosas de este mundo, tienes que mirarlas del revés»). El espejo cóncavo deforma la imagen así como un texto es deformado por la intervención de otros textos, o como el hecho real es alterado por sucesivas interpretaciones generando una cadena de irrealidades. La existencia aislada de un texto es una falacia; todo texto es la continuación de otro y comprende tanto su originalidad como sus deformaciones, es a la vez auténtico y apócrifo:

> La imagen del cóncavo espejo y el rayo de luz repitiendo en sucesivos anillos al infinito el ojo que mira hasta hacerlo desaparecer en sus múltiples reflejos. En esta perfecta cámara de espejos no se sabría cuál es el objeto real. Por lo tanto, no existiría lo real sino solamente su imagen.

La intervención de manos extrañas en los textos del Supremo, las informaciones positivas o negativas de terceros, entablan un diálogo intemporal con las versiones del Dictador escriba y obligan al lector a seleccionar y a opinar; hacen de él una suerte de nuevo compilador que debe evaluar los textos y analizar su procedencia. La autenticidad de un texto no sólo tiene que ver, en *Yo El Supremo*, con la imposible no tergiversación o no interferencia en el mismo, sino con su inexistencia o con sus espacios en blanco, dado que aquello que se dice o escribe no sólo no está capacitado para expresar cabalmente el pensamiento sino que, una vez dicho o escrito, se convierte en propiedad de otros, los que lo añaden o quitan sentidos:

> Lo único nuestro es lo que permanece indecible detrás de las palabras.

Roa Bastos juega con la idea de un silencio derivado de un incidente confuso, intencional o accidental según las versiones; materializa su causa en un elemento adyuvante de la acción: el fuego. A éste se le encomienda una función destructora que sólo puede cumplirse parcialmente; por eso los textos que el Compilador recoge están plagados de silencios producidos por el fuego:

> ¡Bienvenida, Potencia Ignea! Pase adelante, amigo Fuego. Acción tiene. Trabajo fuerte, a lo hombre. No le va a llevar mucho tiempo acabar con todo esto. ¡Con todo! ¡Eh! Usted hará la revancha de lo pequeño frente a lo grande. De lo oculto frente a lo manifiesto. No se desparrame. Concéntrese.

El discurso de lo no dicho no es la ausencia de sentido sino la multiplicación de sentidos posibles y, dentro de las concepciones que la obra moviliza, propicia una mayor cercanía con la verdad nunca expresada y evidencia las veladuras. El silencio sería menos limitante que el lenguaje articulado. El silencio de los signos gráficos, por otro lado, abre paso a los signos del lector. El fuego adquiere también un valor simbólico, pues, además de ligarse al origen de la vida del Supremo, un ser que rechaza haber nacido de un padre y una madre, se asocia del mismo modo a su fin: el

Supremo no quiere ser un nuevo Plinio, tal como él lo interpreta, una figura que el fuego no acabe sino transforme en humo que quede para siempre; esta presencia incorpórea también puede identificarse con EL.

Quien preserva lo que queda de los textos es EL, custodio de la imagen del Supremo y narrador, poniendo a salvo, de ese modo, también el testimonio escrito. Lo que se intenta, echar lo escrito al fuego, acabar con la escritura, es una empresa signada por la imposibilidad para una época que afirma la importancia del testimonio escrito y basa en él gran parte de sus mecanismos de funcionamiento. Además, demuestra la fragilidad de la memoria fundada en la transmisión oral. La oralidad subsistente, de manera relegada y devaluada, al lado de la escritura tiene que ser incorporada por ésta o inclusive por los progresos contemporáneos que la involucran. El retorno al estado de la naturaleza es ilusorio. Hacia el final de *Yo El Supremo* leemos la intervención de un interlocutor del Dictador, anónimo e intemporal, que anuncia diversos adelantos tecnológicos de nuestro siglo:

> Si hubieras vivido en la edad en que inventaron aparatos de reproducción cinética visual, verbal, no habrías tenido dificultad. Podrías haber impreso estos apuntes, el discurso de tu memoria, lo copiado a otros autores, en una placa de cuarzo, en una cinta imantada, en un hilo de células fotoeléctricas del grosor de un diezmilésimo de un pelo, y olvidarlo allí por completo. Luego, por un movimiento casual de la máquina, lo hubieras continuado tú, u otro cualquiera; la cadena no se habría interrumpido.

Tal visión recupera la materia sonora del lenguaje y propone muy sutilmente, una moderna forma de transmisión oral que se proyecte al futuro, un futuro cuyo punto de partida es la escritura de esta novela.

Ana María Gazzolo





Roa Bastos
en 1918

BIBLIOGRAFIAS



Indígena maca,
en el chaco paraguayo.
Foto: Gerardo Torcida

Bio-bibliografía de Augusto Roa Bastos[1]

Nota biográfica

1917. Nace Augusto Roa Bastos en Asunción el 13 de junio. Su padre, Lucio Roa, había tenido que cerrar el negocio de importador de mercaderías y buscar empleo en una fábrica de azúcar de caña dulce en Iturbe, en la zona del Guairá, que será el escenario preferido de su narrativa. Ahí se traslada su mujer, Lucía Bastos, con el recién nacido Totí.

El mundo entró por primera vez en mí mediante imágenes, y no a través de los signos de escritura, pues viví en un lugar semisalvaje en el que la idea de libro era algo mítico [...] Iturbe aparece en mi obra como Manorá, una palabra guaraní que significa *el lugar para la muerte*[2].

Allí asistí al crecimiento del ingenio azucarero, seguramente con la misma inconsciencia de la gente del lugar, pobrísima y primitiva, cuya vida iba a alterar para siempre la llegada de la técnica. La nuestra, también, por supuesto, en esa choza de adobe y paja en las rocosas barrancas de un río de nombre indígena intraducible al castellano. Allí estaban también las dos lenguas: un castellano puro, con sabor a clásicos españoles, dentro de la choza, y fuera, el guaraní, la lengua prohibida, oral y ancestral, zumbando a todas horas como esos insectos libadores que dejan el aire impregnado de olor a miel. Pero eso estaba del otro lado; eso era tierra prohibida, primero, para mí; luego, para mi hermana Emilia, que llegó un año después. Mis padres hablaban maravillosamente el guaraní, que es el verdadero idioma nacional y popular de Paraguay. Pero con los prejuicios de las familias criollas surgidas del patriciado capitalino, los padres no querían que sus hijos se contaminasen con la lengua zafia y plebeya de la incultura, del analfabetismo y del hambre. Mi padre, sobre todo, era inflexible en esta prohibición. El descubrimiento de ese mundo salvaje; de esa gente, más que primitiva, primordial; de esa lengua gutural y melodiosa como el canto de los pájaros, se convirtió para nosotros en una obsesión secreta, contra la que nada podían las canciones de nuestra madre. Las lecturas de la Biblia por las noches o de las tragedias del extraño señor Shakespeare condensadas por un fanático suyo, otro más extraño aún señor Charles Lamb, y que mi madre nos leía en su edición española, mimándolas[3].

En este lugar selvático vive el contraste entre naturaleza y tecnología; la destrucción de la selva, la maquinaria de la fábrica, el ferrocarril y el alumbrado eléctrico; las arrasadoras tormentas y el sonido de las armas de fuego por las frecuentes revueltas[4]. Una de esas tempestades que arrasó cuanto se puso por delante incorpora al hogar a una

[1] *Interpretamos el encargo de Blas Matamoro como un homenaje a Roa Bastos y por ello lo aceptamos, conscientes de todas las limitaciones que supone realizar un trabajo bío-bibliográfico en el mes de diciembre, mitad académico y mitad vacacional, lo que supone servirse de un modesto archivo personal. Disculpen los lectores esta entrega e interprétenla como un intento de ordenar unos materiales y contribuyamos todos a ampliar y elaborar una bibliografía más «completa», aspiración ciertamente loable, aunque sólo «posible» en la propaganda editorial; sirva de ejemplo el no abordar el importante apartado de traducciones. También evitaremos toda opinión personal, no por dejación crítica, sino por circunstancias a la estricta petición técnica para el merecido número homenaje de la revista* Cuadernos Hispanoamericanos. *¡Salud don Augusto, a Vd. y a los suyos!*

[2] *Andrés F. Rubio: «Roa Bastos, la literatura como ascesis»,* El País *[Madrid], 19 nov 1989, p. 30. Así recordará su primera experiencia de la parca: Jugaba con otros muchachos en el río Iturbe. «Frente a nuestra casa, en un recodo, había un balsa que servía a los troperos para pasar ganado a la otra orilla. Generalmente los troperos andaban borrachos, y cuando había creciente, caían al agua con facilidad. Uno de los juegos más frecuentes de mi infancia era la búsqueda de los ahogados en el lecho turbio del río. La primera vez que toqué a un muerto fue allí, en el fondo. Tendí las manos y palpé la cara, los cabellos del hombre. No he conseguido todavía que la sensación de la muerte se me fuera de ese rincón de la piel» (Tomás Eloy Martínez: «Todo Roa Bastos»,* Papel Literario de El Nacional *[Caracas], 21 mayo 1978, p. 1).*

[3] *Dasso Saldívar: «Augusto Roa Bastos. La ira tranquila»,* El País. Semanal *[Madrid], n.º 445, 20 Oct. 1985, pp. 7 y 9.*

[4] *Tras la presidencia de Eduardo Schaerer (1912-1916), el primero en cumplir el período de mandato constitucional desde el final de la guerra de la Triple Alianza (1870), retorna la inestabilidad política que se acentúa en 1920. La crisis económica provoca en octubre de 1921 una revolución y el presidente Manuel Gondra es obligado a renunciar, siendo nombrado provisionalmente Eusebio Ayala. Se suceden las revueltas y renuncias (Eligio Ayala, Luis Alberto Riart) hasta desembocar en una guerra civil (1922-1923). «[...] se unió en la infancia de Roa Bastos el de las armas de fuego en medio de las guerras y revoluciones que llegaban hasta aquel poblacho, y en una de las cuales, en 1922, detuvieron a su padre para hacerle hablar de unas imaginarias armas ocultas*

anciana, pobrísima y esquelética, sólo hablaba en guaraní y conocía infinidad de relatos sobre la vida de la gente antigua, sobre mitos, leyendas y divinidades silvestres. Era una gloria. Mi madre también estaba encantada. Mi padre menos, pero tuvo que aguantárselas como el remate de su propia obra de caridad. Ña Rufina nos enseñó a escondidas el guaraní, y como era un poco curandera y geomántica, muchas otras cosas más. Ah, doña Rufina, ¡cuánto la lloramos el día en que amaneció sola y callada definitivamente![5].

De su prehistoria literaria Roa relata la siguiente anécdota:

Lo primero que escribí en realidad eran unas esquelas de amor a una amada desconocida muy secreta, a la que a veces entreveía en la oscuridad blanca de las siestas. Yo le escribía cartas y se las ponía debajo de una piedra con la idea de que viniera a recogerlas. Pero las esquelas seguían allí, borradas por la lluvia. Un día encontré el papel arrugado, hecho una pelotilla, a un costado. Un poco tembloroso, deshice la pelotilla, la carta a la amada secreta estaba manchada de caca. Me lo tenía merecido, pero no quise aprender la lección: seguí escribiendo cartas[6].

1925. El buen gobierno de Eligio Ayala (1924-1928) trajo la tranquilidad al país y generó una relativa recuperación económica, lo que permite al joven Roa ir a estudiar a Asunción, por la imposibilidad de seguir los estudios en Iturbe.

Mi padre me encomendó a una mujer (de la que hablo en *Hijo de hombre*[7]) que me inició en lo que yo llamo una vislumbre de vida sexual. En la vía férrea hacia la capital había un enorme zanjón, cavado por el estallido de unos explosivos durante alguna de las muchas revueltas que hubo en el Paraguay. En ese punto, los pasajeros debíamos trasbordar a otro tren. La mujer llevaba consigo a un hijo de pocos meses que aún amamantaba. Debimos esperar toda la noche a la intemperie. En algún momento vi al inocente mamar con entusiasmo y yo también (que tenía ocho años) me puse a mamar el otro pecho y sentí por primera vez una sensación erótica[8].

Se aloja en casa de su tío, el obispo Hermenegildo Roa que tanta influencia ejerció en su formación y que retrataría en uno de sus primeros cuentos, «El viejo señor obispo»,

Paíno me brindó su biblioteca, en la que entré con más avidez que los ratones. El Siglo de Oro relumbraba en los rincones entre las ringleras de los tomos en latín de la Patrística, de Teología y Derecho Canónico. Iba y venía de Cervantes a Quevedo, de Calderón a Góngora, de Lope a Gracián, pasando por los volúmenes escondidos de *La Celestina* y de *El lazarillo de Tormes*. Pero *Don Quijote de la Mancha* se convirtió en mi predilecto. Desde aquellos años de adolescencia creo que lo he seguido leyendo y copiando sin cesar[9].

1928. Es una fecha a la que Roa da particular relevancia por ser un evidente anticipo de lo que sucederá años más tarde con la guerra del Chaco

El espíritu nacional se sintió convocado. Cuando el enfrentamiento con Bolivia no se concretó, esos contingentes, en condiciones terribles de hambre, de necesidad, volvieron a sus lugares de origen. En todas partes se formaron comités de ayuda. Mi madre era de origen familiar culto. Ella fue mi gran maestra. Mi impulsora. Un día dijo: «vamos a formar una compañía de teatro independiente y vamos a hacer una gira por los pueblos para ayudar a esa pobre gente que regresa de la movilización». Y a mí me dijo: «tienes que escribir una pieza». Y la escribí. Tenía trece años[10].

1931. Represión violenta de una manifestación que pedía la defensa del Chaco; se produce una masacre estudiantil. Cuenta catorce años y escribe su primer relato, «Lucha hasta el alba»

Este primer relato lo empecé a escribir en Iturbe al pálido fulgor de mi lámpara de luciérnagas, un frasco lleno de esos lámpiros que fosforecen en la noche paraguaya. Pero este manuscrito se perdió en los trajines de sucesivas migraciones y emigraciones. Más de 30 años después lo encontré, inexplicablemente, en un volumen de *El tratado de la pintura*, de Leonardo. El manuscrito, hecho a lápiz, estaba borroso y casi ilegible, y es uno de los que más quiero, con un afecto, por supuesto, no literario, sino vital, existencial[11].

1933. Cursaba tercero de bachillerato en el Colegio de los Padres de San José cuando estalla la guerra del Chaco (1932-1935):

hui del colegio, deslizándome del dormitorio por una escalera de sábanas anudadas, y me fui a la guerra. Soñaba con la purificación en el fuego de los combates. Me enviaron a los cuerpos auxiliares. Camillero de retaguardia, transportaba los cuerpos destrozados. Veía la muerte de los otros y me llenaba de heridas y lla-

en la factoría que administraba. En uno de los simulacros de fusilamiento para que confesara, un Roa Bastos de cinco años, creyendo que se trataba de un juego de adultos, se acercó a su padre, quien le pidió llorando y gritando que se fuera de allí mientras la primera descarga pasaba por encima de sus cabezas» (Andrés F. Rubio: art. cit. p. 30).

[5] *Dasso Saldívar: art. cit., p. 9.*

[6] *Dasso Saldívar: art. cit., p. 9.*

[7] *En el capítulo III el viaje lo realiza Miguel Vera.*

[8] *Tomás Eloy Martínez: art. cit., p. 1.*

[9] *Dasso Saldívar: art. cit., pp. 9 y 11. Vid. «Discurso de Augusto Roa Bastos en la entrega del premio Cervantes 1989»,* Augusto Roa Bastos: Premio de Literatura en Lengua Castellana «Miguel de Cervantes 1989», *Anthropos, 1990, pp. 39-52.*

[10] *Ernesto González Bermejo: «Roa Bastos: la trampa de la palabra»,* Papel Literario de El Nacional *[Caracas], 24 abr. 1977, p. 1. La tituló* La carcajada *y se trata de «la historia de un ex combatiente que volvía loco a su casa y encontraba su campo gastado por la destrucción y la maleza. En el fondo era feliz. Se reía todo el tiempo» (Tomás Eloy Martínez: art. cit., p. 4)*

[11] *Dasso Saldívar: art. cit., p. 11.*

gas envuelto en nubes de tábanos y moscas. Pero eso no era el frente, no era más que la retaguardia de esa guerra, la primera en América Latina que usaba armamentos modernos por parte del Ejército boliviano, al que habían armado los dineros de la Standard Oil[12].

Esta guerra, como todas, fue absurda y cruel. Dos circunstancias provocan el conflicto que los políticos no supieron o no quisieron encauzar por la vía del diálogo: la aspiración boliviana a conseguir un puerto en el río Paraguay (dado que los acuerdos de 1929 entre Chile y Perú le cerraron el paso al Pacífico) y la falsa creencia sobre la riqueza petrolífera del subsuelo chaqueño. Bolivia desencadena el ataque, obedeciendo a intereses de la Standard Oil Co., e invade el Chaco en el que sólo encontrarán tuscales y carahuatas.

Tanto por la índole de la guerra en sí, como por el terreno en que se desarrolló, un terreno hostil, tremendamente duro para los combatientes, y sobre todo para la pobre gente que bajaba del altiplano a esta zona tórrida del Chaco, una región que parece tener un paisaje casi lunar de cráteres incendiados por el sol de hierro que marca el clima paraguayo. Fue una guerra muy, muy, dura en todos los sentidos[13].

Pero el holocausto de 60.000 bolivianos y 30.000 paraguayos (versión paraguaya[14]; los bolivianos sostienen 50.000 y 40.000[15] [cifras del historiador Roberto Querejazu Calvo], lo que arroja el mismo desgraciado saldo) sirvió de aldabonazo en las conciencias de los adormecidos escritores que practicaban una literatura de corte narcisista, embebida anacrónicamente en el decadentismo parisino, o, al decir de Rubén Bareiro, de «tarjeta postal». Al menos en una cultura retrasada y eminentemente de folletos este conflicto generó una importante literatura en ambos bandos[16]. El propio Roa en numerosas ocasiones abordó las causas de este retraso: la primera y principal es lingüística. En «Pasión y expresión de la literatura paraguaya» (1960) dice:

El drama de la cultura paraguaya en la lucha por su expresión es, pues, un drama de aislamiento; no sólo de aislamiento físico en el tiempo y en el espacio, determinado por su especial geografía mediterránea y por las ininterrumpidas encerronas políticas de gobiernos dictatoriales, sino también de aislamiento espiritual sellado por la influencia protectora pero al mismo tiempo restrictiva del idioma autóctono [guaraní]. De esta manera el Paraguay ha permanecido literariamente inédito para sus hermanos de América.

En un ensayo que titulo *Entre lo temporal y lo eterno. Notas sobre el sincretismo y la transculturización hispano-guaraní bajo la colonización religiosa. La cultura del guaraní en la escritura,* trato el problema del escritor paraguayo con su bilingüismo. Es la lengua oral la que ha entrado en una escritura extraña. Incluso ahora sigue habiendo discusiones de tipo técnico para la grafía que no se ha resuelto, que se hubieran resuelto, quizá, si se hubieran tomado desde el ángulo de la fonética internacional. Pero se ha querido crear una grafía basada en los escritos de los cronistas coloniales, de los jesuitas en primer lugar, y eso ha traído un estado de no poder avanzar en esos estudios. En el último congreso que se ha hecho sobre la grafía guaraní, creo que en 1952, en Montevideo, las conclusiones fueron las que ahora se utilizan para el cambio, pero, por lo menos, fueron insuficientes porque hay que ver toda la cuestión como ahora la estudian los lingüistas. El fonema guaraní, por ejemplo, no es solamente un asunto alfabético o fonético, sino que es un conflicto fónico, en su sentido más complejo, que aún no está resuelto y que ya no se puede resolver porque el guaraní es una lengua que se está diluyendo, tanto para los indígenas como para el guaraní-paraguayo. Es tremendo para mí que siempre he estado impregnado del dramatismo cultural porque es la extinción de una cultura lo que estamos viviendo.

[...] En Paraguay no hay desgraciadamente el hábito de leer literatura de ficción. Hay un corpus de obras ya bastante grande, pero no hay una tradición literaria como en todos los demás países. Para mí, uno de los primeros problemas es el hecho de esa literatura tremenda que existe dentro de la cultura misma paraguaya, que es bilingüe, pero bilingüe desestructurada. No hay una comunicación como la que existe, por ejemplo, en la literatura catalana o en la de las diferentes regiones de España, ni una lite-

[12] *Dasso Saldívar: art. cit., p. 12.*

[13] *Joaquín Soler Serrano: «Augusto Roa Bastos». Mis personajes favoritos de «A fondo»,* Suplemento de Tele/Radio *[Madrid], n.º 30, p. 234.*

[14] *Roa hace algunas matizaciones con respecto a motivos y cifras: «Yo creo que lo único legítimo que puede permitirse un escritor es insinuar puntos de sugerencia, alusiones que puedan intentar preocupar y que lleven a la gente a estudiar estos fenómenos. Un novelista no puede proponer ninguna solución. Puede, a lo sumo, apuntar problemas que siempre son de orden ontológico y existencial. Es un ejemplo lo de la guerra del Chaco [...] Hasta ahora, en Paraguay, es absolutamente tabú discutir, simplemente discutir, el motivo que desencadenó la guerra del Chaco. Ahí fuimos a defender la patria. Pero los bolivianos, de otra parte, iban también a defender la patria. ¿Quién tenía razón? Ahí hay una sola razón [...] Esta guerra del Chaco que mató a 80.000 bolivianos y a 50.000 paraguayos, con todo lo que eso implica de destrucción, de atraso para estos países pobrísimos, estuvo generada por los intereses del petróleo. Eso fue lo que armó a Bolivia, que contrataran a un mariscal alemán [Hans Kundt que lo que menos hizo fue traer tanques al desierto donde no podían funcionar [...]. Incluso esos tanques eran tanques pequeños, que si encontraban un tronco no podían pasar [...] Pero fue la primera guerra internacional de América Latina con medios modernos [...] todo en forma pequeñita, pero que esbozaba ya lo que sería la guerra de España» (Paco Tovar: «Acordar la palabra con el sentido del pensamiento. ¡Lo más difícil del mundo!»,* Premio, *pp. 64-65).*

[15] *Ver nota anterior.*

[16] *La guerra del Chaco, sus consecuencias, es un tema insistente en la narrativa de Roa Bastos: «La excavación», «El regreso», «El kuruguá», «La gran solución» y «El prisionero», de* El trueno entre las hojas; *«Misión», y «Ex-combatientes», de* Hijo de hombre; *«La rebelión», «Hermanos», y «Kurupí», de* El Baldío.

ratura antigua que haya creado una tradición. En Paraguay, existe sólo una gran tradición popular oral. Estamos dentro de esa especie de magma entre dos lenguas que están dialectalizándose mutuamente porque entran en fricción. No hay solamente una invasión de tipo lexical, hay batallas de significados [...] y las dos lenguas se van deteriorando vertiginosamente. El guaraní ya no es un guaraní indígena, que no conocieron ni los primeros mestizos del tiempo de la colonia. No lo conocieron porque con el imperio jesuítico vino la tercera lengua. Está ahí, no es dialecto, pero tampoco es lengua [...] Hay una serie de problemas que yo nunca conseguí que mis amigos historiadores de la cultura, sociólogos, lingüistas o antropólogos estudiaran. No son problemas del Paraguay solamente, son problemas que conciernen a América Latina porque es un enigma [...] Son problemas del bilingüismo [17].

La lengua mestiza, el guaraní actual, lo que llamamos hoy el guaraní paraguayo, no es ya el guaraní indígena, pero tampoco es un dialecto del guaraní indígena. Es el medio de comunicación oral y como el amigo José Luis Roca lo acaba de decir muy bien, el medio de comunicación afectiva del pueblo paraguayo en su totalidad. Hay solamente un 5 por ciento de la población paraguaya que no conoce, que no habla por lo menos, el castellano o español. Ahora, evidentemente esta situación crea parámetros diferentes a los que se ven, se experimentan en otros países de América Latina. El caso del Paraguay en este terreno es también bastante atípico. Es decir, así como existe el guaraní paraguayo que usa la población mestiza del Paraguay, hay también un castellano paraguayo. Este fenómeno está denotando precisamente la interacción, la distorsión profunda de dos lenguas que se enfrentan, que no tienen comunicación posible y que se han contaminado recíprocamente de una manera progresiva, incluso con un ritmo cada vez mayor. De modo que esta contaminación entre las dos lenguas en contacto y en ficción prosigue y ha creado ese problema [...] de esta parla mixta del yopará [18].

1935. El 24 de junio, a las doce del mediodía, se decreta el alto el fuego.

Saltamos las trincheras, y los que habíamos sido encarnizados adversarios hasta unos momentos antes nos abrazamos con efusión e intercambiamos cigarrillos y recuerdos; los paraguayos se pusieron a bailar sus polcas y nosotros les hicimos oír cuecas [19].

Roa recupera su trabajo en la banca y comienza sus colaboraciones en *El País.* Asiste a clases de derecho y economía en la Universidad de Asunción.

1936. El 17 de febrero una revolución popular (de militares, profascistas, izquierdistas y centristas) encabezada por el coronel Rafael Franco depone a Ayala. Con este golpe se cambia la concepción liberal del Estado y se deroga la Constitución de 1870.

1937. El 13 de agosto un motín militar hace renunciar a Franco y asume la presidencia provisional Félix Paiva. Roa obtiene el Premio del Ateneo de Asunción con la novela *Fulgencio Miranda.* Ante la pregunta de un periodista que le entrevistaba para Televisión Española proporciona alguna noticia sobre su novela que se daba como «publicada» en 1941:

Felizmente también se ha perdido. La presenté siendo un muchacho a un concurso del Ateneo de Asunción, y obtuvo el premio, pero no me pudo ni siquiera ser devuelto el original, porque se extravió [20].

1938. Acuerdo de paz definitivo con Bolivia.

1939. El 15 de agosto es elegido presidente, con el apoyo del partido liberal, el general José Félix Estigarribia.

1940. El 18 de febrero se aprueba una nueva Constitución, que disuelve las dos Cámaras. Roa viaja al norte del país con el fin de realizar un reportaje sobre la vida en los yerbales, que tanta presencia tendrán en su obra [21]. El poeta y narrador Rodrigo Díaz Pérez, vecino de Roa en el barrio asuncino de Villamora, lo recuerda:

lo veíamos salir (de la casa del Monseñor) cuando se dirigía, todas las mañanas, en su función de galeote en el Banco de Londres y América del Sur. Nos encontrábamos muy temprano, siempre cargado él con un libro bajo el brazo... Augusto tenía reputación de estudioso: su cultura sobrepasaba los límites, los contornos de la barriada. Sin embargo, con gran modestia unía su voz y su presencia a las de sus amigos. Recuerdo el tono de su voz: suave, apenas perceptible, un hilito a veces, que no obstante obligaba, por su contenido y densidad, a que se lo escuchase con

[17] *Paco Tovar: «Acordar la palabra...»,* Premio, *pp. 66-67.*

[18] Semana de autor. Augusto Roa Bastos, *Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1986, p. 97, y agrega: «El profesor Tovar, por ejemplo, no estuvo para nada de acuerdo con esto. Pero el hecho concreto es que esta parla del* **yopará** *(castellano guaranizado en sintaxis y prosodia) existe en el Paraguay. Existe en el Paraguay con respecto a esta mezcla que no es todavía, que no transcurre en los mecanismos habituales de la dialectización de una lengua, pero el hecho concreto es que existe un medio de comunicación muy difundido tanto en los centros urbanos como en el campo que emplean el* **yopará.** *Claro que este* **yopará** *por momentos, ante la defección del idioma de base, del guaraní, se vuelve paródico, voluntariamente paródico, exagera los elementos paródicos y grotescos que tiene lo que podría ser afluencia lingüística del castellano o del guaraní y entonces se transforma en eso, en una especie de un patois un poco* sui generis *del Paraguay. Existe el* **yopará;** *ahora existen también estas características del guaraní como lengua de comunicación nacional y popular».*

[19] *Jorge Siles Salinas: «Memorias de una guerra fratricida»,* ABC *(Madrid), 25 ene. 1986, p. 55.*

[20] *Joaquín Soler Serrano: art. cit., p. 239.*

[21] *«La presencia de Barret recorre como un trémolo mi obra narrativa, el repertorio central de sus temas y problemas, la inmersión en esa «realidad que delira» que forma el contexto de la sociedad paraguaya y sobre todo, una enseñanza fundamental: la instauración del mito y de las formas simbólicas como representación de la fuerza social; la función y asunción del mito como la forma más significativa de la realidad.*

mucha atención. En el mundo de las relaciones sencillas, pero que son las que dan tónica a una vida, se impone el recuerdo de las serenatas de la muchachada, a las cuales no sólo se unía, sino que les daba vida, con su voz y su guitarra[22].

El 7 de septiembre fallece en accidente de aviación el general Estigarribia, héroe de la guerra del Chaco y último presidente constitucional. Le sucede de forma provisional el general Higinio Moríñigo, ministro de Guerra, con lo que el Paraguay vuelve a las dictaduras militares[23].

1942. Es nombrado secretario de redacción de *El País.*

Rodrigo Díaz Pérez en carta a Rubén Saguier [dice que leía] a Rainer María Rilke —autor que aborda gracias a la influencia de Hérib Campos Cervera—, Paul Valéry, Willian Blake, Jean Cocteau, Paul Éluard, André Breton, Louis Aragon, Jules Supervielle y Antonio Machado —este último acercará a Roa a un tipo de literatura y pensamiento que concibe la figura del «hombre verdadero», convirtiéndola en un paradigma roabastiano—. Estas lecturas no excluyen las de los clásicos españoles y europeos —Cervantes o Shakespeare—, así como la de Malraux en su libro *La condición humana*[24].

Publica su primer libro, *El ruiseñor de la aurora y otros poemas,*

Es un libro que he puesto especial cuidado en que permanezca ignorado. No era más que la primera tentativa de un muchacho por expresarse en un lenguaje que no fuera el cotidiano[25].

Traba amistad con Josefina Pla y Hérib Campos Cervera; se reúne con ellos y con Elvio Romero, Roque Molinari Laurín, Oscar Ferreiro, Facundo Recalde, los hermanos Moreno, Hugo Rodríguez Alcalá, etc., en el Ateneo Paraguayo y en la «Casa Americana» y en las librerías «Salazar» y «Universal», mientras fuera hay «una ciudad vigilada a todas horas por espías policíacos».

1944. Como jefe de redacción de *El País* es invitado por el British Council a visitar Inglaterra.

1945. El 8 de febrero Paraguay declara la guerra a las potencias del Eje; se funda el partido febrerista.

La compañía del Ateneo Paraguayo representa su obra *El niño del rocío.*

Roa es enviado como corresponsal de guerra de *El País* a los frentes europeos. Llega a Londres dos meses antes de la firma del armisticio

Luego de viajar en un carguero inglés que vino a buscar trigo a la Argentina, llegué a Londres en la primavera de 1945. Nunca olvidaré ese viaje fantasmagórico por el Ártico en nuestro pequeño *Liberty Ship,* abarrotado de trigo y en medio de un convoy de 80 barcos, que nunca vimos, en un mar infestado todavía por los submarinos alemanes de bolsillo. Luego, la llegada a Londres, destruida por los cohetes de Werner von Braun. Finalmente, la explosión en las antípodas de las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki. El resplandor del hongo atómico se proyectaba aún sobre las grandes manifestaciones que celebraron el triunfo sobre las potencias del nazifascismo. Pero sobre ese júbilo multitudinario planeaba la sombra de un indecible pavor. Me sentí poseído por un sentimiento muy raro, lúgubre, casi ritual. Sentí que otra era había empezado. *El siglo XXI ha entrado hoy* se titulaba la nota que envié a mi diario, *El País,* de Asunción, y que llegó un mes después, originando una confusión parecida a una broma macabra[26].

Como corresponsal tuvo oportunidad de entrevistar a personajes notables: el general De Gaulle, Casals, Cernuda, Madariaga...

Fui el primer sudamericano que descubrió a Luis Cernuda, el gran poeta español, en Edimburgo, donde era lector de universidad. También fue un maravilloso —y actual— encuentro el que tuve con Pablo Casals a bordo de un tren que le llevaba de Londres a Glasgow para dar sus conciertos y le hice una entrevista memorable que apareció en un tomo de recuerdos de la guerra y la posguerra mundial[27].

Además de ampliar sus estudios de periodismo y de difundir por radios inglesas y galas la situación de Hispanoamérica, puede viajar por Francia, África Ecuatorial Francesa, Alemania y Suecia.

En muchos de mis cuentos, en mi novela Hijo de hombre, *en particular —cuyo núcleo temático es la crucifixión del hombre por el hombre y también el hecho de que el hombre más que hijo de Dios es el hijo de sus obras—, está presente el ejemplo del «rapsoda del dolor paraguayo»; están presentes la dignidad de su vida y de su muerte, los símbolos y los mitos que Barret excavó en la cantera viviente de una colectividad, en su intrahistoria, la forma en que él supo revelar una realidad llena de enigmas y secretos.*
En «Éxodo», uno de los capítulos de Hijo de hombre *—que narra la huida de una pareja con su hijo pequeño del infierno verde de los yerbales—, a medio siglo de la muerte de Rafael Barret, él reaparece míticamente al final de la historia conduciendo una carreta que se integra, fantasmalmente y real a un tiempo a la pesadilla de los fugitivos, para rescatarlos de ese infierno que él conoció y describió en toda su trágica dimensión» (Rafael Barret:* El dolor paraguayo, *Biblioteca Ayacucho, n.° 30, Caracas, 1986, pp. XXX-XXXI).*

22 *Reproducido por Paco Tovar: «Cronología de Augusto Roa Bastos»,* Anthropos *[Barcelona], n.° 115, dic. 1990, p. 24.*

23 *Moríñigo implantó la dictadura militar. El 30 de marzo de 1943 es proclamado presidente para el período 1943-1948.*

24 *Paco Tovar: «Cronología de Augusto Roa Bastos», p. 24.*

25 *Joaquín Soler Serrano: art. cit., p. 238.*

26 *Dasso Saldívar: art. cit., pp. 12 y 14.*

27 *Joaquín Soler Serrano: art. cit., p. 238.*

1946. Roa regresa de Europa y trabaja para emisoras francesas por gestión de André Malraux.

El gobierno de Moríñigo le nombra agregado cultural en la embajada de Buenos Aires, cargo que nunca ocupó, pero que tiene algo de profético. Sigue manteniendo una postura crítica frente al oficialista partido colorado.

Un grupo de oficiales jóvenes imponen un gabinete colorado-febrerista.

Treinta crónicas enviadas desde Europa las recogió en un volumen, *La Inglaterra que yo vi.*

Se trata del conjunto de la labor periodística realizada por A.R.B. durante su permanencia en Inglaterra en los últimos años de la Guerra Mundial. No queda ningún ejemplar de este folleto publicado poco antes de la insurrección de 1946-1947 en el Paraguay[28].

En colaboración con el exiliado español Fernando Oca del Valle estrena la obra teatral *Mientras llegue el día* y hace una nueva redacción de *La presidenta.*

1947. El 7 de febrero se subleva el coronel Rafael Franco y en marzo se produce un levantamiento popular, que aglutinó a liberales, febreristas, comunistas y oficiales jóvenes, contra Moríñigo y los colorados. La guerra civil duró seis meses y ganó el gobierno con la ayuda de Perón.

Tras un siglo de dictaduras militares y civiles endémicas, el último dictador de turno, Higinio Moríñigo, había quedado «prisionero de un Gabinete democrático». Durante seis meses la gente se volcó en las calles de pueblos y ciudades. Pero esos seis meses de libertad hicieron de ruleta rusa que se disparó en la guerra civil de marzo de 1947. El artífice del golpe liberticida fue un intelectual nacionalistoide, J. Natalicio González[29], que luego se alzó con el poder y se convirtió en uno de los mayores ladrones públicos de la historia de Paraguay. Ordenó mi captura vivo o muerto. Tuve que exiliarme en una embajada y salir al exilio. Mi delito era irrescatable: ser secretario de redacción del único diario independiente de Asunción, *El País*[30].

En marzo se tiene que esconder en la residencia del agregado cultural de la embajada del Brasil, para luego salir hacia Buenos Aires

Sin título académico ninguno, encontré trabajo como profesor, y descubrí lo que antes, por haberlo tenido tan a la vista, no había llegado a ver nunca: mi propio país, mi gente. De manera que la mayor parte de mi obra se escribió en esos treinta años de residencia en Argentina[31].

El exilio le obliga a dedicarse a actividades varias: guionista de cine y televisión, locutor y conferenciante, agente de seguros y profesor de algunas universidades; sigue escribiendo y toda su mejor obra literaria estará signada por el destierro.

Me interesa el hombre universal que es la gran lección que yo le debo al exilio. Nunca podré quejarme de mi exilio porque fue para mí una gran escuela [...] Traté de manera sistemática el exilio exterior e interior, y siempre pensé que este último era el verdadero exilio. En cualquier caso, en los exilios hay un principio que creo es una de las cosas más alentadoras que yo estoy viendo, hay un elemento inextinguible por parte de la gente: la solidaridad. Eso a mí siempre me ha confortado en los momentos de mayor depresión. Es duro eso de estar lejos, pero siempre he contado con la solidaridad de la gente, de una manera manifiesta o sutil. La gente tiene eso que llamamos comprensión humana y eso, para mí, ha sido lo que verdaderamente me ha salvado en el exilio. El exilio nostálgico no existe [...]

El exilio interior se percibe bien en situaciones muy extremas de opresión, de opresión pretoriana, política, social, en que uno pierde absolutamente la posibilidad, el don supremo de ser humano que es la palabra, la posibilidad de comunicación. Y al perder esto se vuelve uno un autista. Empieza a ensimismarse y a perder[32].

1948. El 15 de agosto es elegido presidente Natalicio González.

La Sociedad Argentina de Escritores le contrata para impartir un curso sobre «Técnica de la novela», del que se había encargado Ernesto Sábato.

1949. En enero González es derrocado por el ministro de la guerra Raimundo Rolón; éste es depuesto por Felipe Molas López, quien renuncia el 11 de septiembre; la Asamblea Nacional nombra a Federico Chaves, que gobierna entre 1949 y 1954.

28 Yo el Supremo, *edic. Milagros Ezquerro, Cátedra, M., 1983, p. 81.*

29 *«El pleito venía de más lejos y era de carácter puramente personal. En unas columnas marginales y en una sección fija de humor, yo me permití criticar las veleidades de sociólogo «a la paraguaya» de nuestro gran Natalicio, que quería ser a toda costa el José Vasconcelos del Paraguay. Escribí algunas glosas intrascendentes y humorísticas sobre la significación patriarcal y en el fondo feudal de la ideología gonzaliana encubierta bajo la máscara de un pretendido nacionalismo telúrico y racial. Dije que lo que mostraba realmente Natalicio en sus obras más representativas no eran las virtudes de la «raza cósmica» paraguaya, sino la «pata de la sota» terrateniente bajo el poncho rojo del estanciero en potencia [...] Lo que no me perdonó Natalicio fue que, en una de las tertulias literarias que el embajador y filósofo boliviano Guillermo Francovich acostumbraba ofrecer en su residencia, yo le dijera en presencia de otros escritores e intelectuales: Su mejor obra de publicista paraguayo, tal vez la única válida —le dije— fue haber publicado en su revista* Guarania *los poemas de Macedonio Fernández, poemas que pocos argentinos conocen» («La cultura como rebelión»,* Quimera *[Barcelona], n.º 23, sep. 1982, p. 24).*

30 *Dasso Saldívar: art. cit., p. 14.*

31 *Joaquín Soler Serrano: art. cit., p. 238.*

32 *Paco Tovar: «Acordar la palabra...», Premio, pp. 69-70.*

1953. Aparece en Buenos Aires el libro de cuentos *El trueno entre las hojas.* Escribe dos elegías, a la memoria de Hérib Campos Cervera y Roque Molinari Laurín, que para muchos críticos marcan el fin como poeta de Roa y su preferente dedicación como novelista. Tengo dudas sobre tan radical juicio y quiero pensar que en la multifacética actividad roabastiana quedará una parcela poética. Me baso en la aparición de sus poemarios editados y reeditados en 1960, 1971, 1983 y 1986, así como en la presentación y lectura hecha en el Aula de la Tertulia Hispanoamericana en 1983, en la que vi a un poeta (tengo presente el texto de la nota 46 del presente trabajo).

1954. El 6 de mayo un golpe militar, dirigido por el jefe del estado mayor Alfredo Stroessner, aparta del poder a Chaves y se nombra una Junta de Gobierno. El 15 de agosto asume el poder el general Stroessner.

1959. El 17 de diciembre obtiene el primer premio del Segundo Concurso Internacional de Novela y Cuento de la editorial Losada[33].

La escribí de un tirón en dos meses después de haber estado luchando otros tantos en la redacción de un cuento basado en una historia real sucedida hace mucho tiempo en mi país y que recordé de pronto en la refluencia inesperada de hechos y memorias con que a veces nos asalta el pasado. La historia se me resistió obstinadamente a quedar encerrada en el tratamiento y en los límites del cuento. Lo consideraba ya un fracaso cuando descubrí, también de improviso, que en el desarrollo novelesco la historia se me ofrecía con toda su frescura, espontaneidad y fuerza primigenia. Entonces el cuento frustrado se transformó en una novela relativamente triunfante, al menos para mis dificultades y fatigas de escritor[34].

1960. Aparece *Hijo de hombre*

Su tema trascendente, al margen de la anécdota, es la crucifixión del hombre común en la búsqueda de solidaridad con sus semejantes; es decir, el antiguo drama de la pasión del hombre en lucha por su libertad, librado a sus solas fuerzas en un mundo y en una sociedad inhumanos que son su negación. Los protagonistas son múltiples [...] el desarrollo del tema se me impuso desde el comienzo con su propia forma: como la progresión de una sinfonía bárbara a través de sus variaciones fundamentales. De aquí que los capítulos de la novela mantengan la estructura inicial del cuento que le dio origen, eslabonados entre sí no por simple yuxtaposición sino por las necesidades del ritmo y de la influencia interna de la narración. No he perdido mucho tiempo en estas preocupaciones de estilo o de composición arquitectónica. Pienso que la novela americana se está despojando de su barroquismo formal a favor de su mayor flexibilidad orgánica en su construcción [...] la novela americana es inevitablemente poética. La vibración lírica o mágica es uno de los puentes de acceso a la realidad ambiental y a la psicología de los tipos humanos cuya simplicidad no es por ello menos rica, puesto que participan de esa especie de animismo que el ambiente primario les confiere. No he pretendido hacer una novela regional o americanista, en el mal sentido del término. No me interesan el color local ni el pintoresquismo, como tampoco las ingenuas premisas de las novelas de tesis o que se proponen una praxis determinada. Si ello ocurre, debe radiar de la temperatura natural del contexto[35].

y su segundo poemario *El naranjal ardiente. Nocturno paraguayo.*

1961. La Sociedad de Autores Argentinos le nombra director de la revista *Taller Literario.*

Viaja a Europa invitado por la Federación Germana de Escritores y el Instituto Iberoamericano de Berlín.

1962. Visita por vez primera España con motivo de asistir al Festival de Cine de San Sebastián, al que se había presentado una película en la que Roa era el guionista,

basada en un capítulo de mi novela *Hijo de hombre,* que aquí se titularía *La sed,* en la que hacía un papel extraordinario Francisco Rabal. Tuvimos la suerte de merecer el premio a la mejor película de habla española[36].

1964. La editora Karl Verlag, de Munich, saca las traducciones de *El trueno entre las hojas* e *Hijo de hombre.*

1965. *Hijo de hombre* es traducido al inglés (Víctor Gollancz, Londres), al checo (Knihovna Vaháka, Praga) y al portugués (Civilização Brasileira, Río de Janeiro).

1966. Publica *El baldío* y viaja a Paraguay en compañía de Mario Vargas Llosa y Gabriel Casaccia.

empeñado el primero en conocer el Paraguay; el segundo, otro paraguayo exiliado que también terminaba su ostracismo. La Editorial Losada lanzaba en la Buenos Aires que lo había tenido por habitante un volumen de cuentos —*El baldío*— de inequívoca inspiración y realización en el exilio. Roa Bastos cerraba así una etapa de su vida que había iniciado en 1947 y lo hacía del mejor modo que puede hacerlo un escritor: publicando un nuevo libro[37].

[33] *Se presentaron 194 obras procedentes de los más diversos países y el jurado lo integraron Miguel Ángel Asturias, Fryda Shultz de Mantovani, Attilio Dabini, Roberto F. Giusti y Miguel Alfredo Olivera. El acta que otorgaron fue la siguiente: 1.er premio:* Hijo de hombre *(novela), de Augusto Roa Bastos, paraguayo. 2.° premio:* Un ángel de bolsillo *(novela), de Ofelia Machado, uruguaya. 3.er premio:* El banquete *(cuentos), de Víctor Saiz, español. Un accésit:* El último piso *(novela), de Jorge Masciangioli, argentino. Otro accésit:* Un verde paraíso *(cuentos), de Marcos Victoria, argentino.*

[34] *«Roa Bastos nos habla de su novela»,* Negro sobre blanco *[Buenos Aires], n.° 10, dic. 1959, p. 10.*

[35] *«Roa Bastos nos habla de su novela», pp. 10-11.*

[36] *Joaquín Soler Serrano: art. cit., p. 238.*

[37] *Fernando Aínsa: «Un realismo de la imaginación»,* Mundo Nuevo *[París], n.° 11, may. 1977, p. 78.*

Roa contestó con una brevísima carta clarificando su condición de exiliado

para evitar equívoco, debo aclarar que ese viaje de muy pocos días respondió a una invitación de algunas entidades culturales independientes de Asunción. Tanto Casaccia como yo continuamos viviendo en Buenos Aires[38].

1967. El gobierno paraguayo falsea una apertura democrática; la convención, en la que colaboran febreristas y liberales, aprueba una nueva constitución.

Aparece en Buenos Aires *Los pies sobre el agua* y en Santiago de Chile *Madera quemada. Hijo de hombre* es traducido al sueco (Tidens Forlag, Estocolmo).

1968. Ven la luz las traducciones, de *Hijo de hombre*, francesa (Gallimard, París), una nueva portuguesa (Publicações Europa-América, Lisboa) y noruega (Pax Forlag, Oslo).

1969. En octubre se produce la ruptura oficial del gobierno con la Iglesia paraguaya.

Roa publica en Caracas *Moriencia.*

Los cinco cuentos de la primera parte, escritos durante 1967, son los más recientes. Forman parte de un ciclo en curso que ha acabado por desbordar en una novela, aún inconclusa. Los demás cuentos fueron escritos entre 1955 y 1960 y seleccionados de acuerdo con mis preferencias; pero ya se sabe que el criterio de un autor no respalda ni mejora sino que casi siempre limita dos veces sus antologías personales. Publicados parcialmente, han sido retocados o reelaborados en su totalidad, por lo que provisoriamente al menos, estas versiones pueden considerarse definitivas (*Moriencia,* p. 13).

1970. Durante el invierno austral obtiene permiso del gobierno paraguayo, aunque no por mucho tiempo, para impartir en Asunción un curso de narrativa.

La moda estructuralista asediaba los círculos de poetas y pseudoeruditos provincianos. Todos esperábamos la primera clase de Augusto con nuestros Barthes y Lévi-Strauss en ristre y nuestras manoseadas ediciones de *Rayuela, Ficciones* y *La ciudad y los perros* bajo el brazo [...] Todos nos llevamos una sorpresa.

Augusto dijo unas palabritas sobre Borges, otras sobre Sábato, otras sobre Arguedas, y se lanzó de pronto a hablar maravillas sobre un autor mexicano que nos obligó a todos a correr al diccionario para averiguar qué diablos significaba guajolote: Juan Rulfo. Se lanzó a hablar maravillas y ya no paró. Habló de él todo el cursillo. De Rulfo y de nadie más[39].

1971. Salen en Buenos Aires *Cuerpo presente y otros cuentos* y *El génesis de los Apopokura-Guaraní.*

La John Simon Guggenheim Foundation le concede una beca para creación literaria lo que le permite seguir trabajando en *Yo el Supremo.*

1973. Da por concluida la escritura de *Yo el Supremo.*

Estos textos, así trabajados obsesivamente durante mucho tiempo, van creando estados de tipo... patológico. Muchas veces tuve sueños muy angustiosos en los que me veía encerrado en una esfera, en una cripta esférica en la que me faltaba el aire, me sentía asfixiado y buscaba con las uñas una posible grieta en el muro. Era la sensación de estar muerto y vivo al mismo tiempo (muerte/vida, que es otro desdoblamiento). Era la obsesión continua de lo curvo arrollándome. Sólo la materia cambiaba, pero el espacio curvo me envolvía continuamente. No tenía fin y me tocaba. Podía sentirlo en la yema de mis dedos, en las zonas erógenas típicas del cuerpo. Era como frotarse contra una materia desconocida, dura. Podía ver también ciertos efectos de luz; una luz tamizada a través de varios planos. Del otro lado estaban el espacio libre, la luz, el sonido; pero allí adentro era el total aislamiento, salvo ese espacio curvo que no había forma de atravesar. Por eso hablo ahora de la imagen de la esfera, porque no tengo otra forma de describir ese fenómeno[40].

1974. Aparece en Buenos Aires *Yo el Supremo.*

He tratado de eludir las formas de la novela regional y un realismo de superficie. Me ha interesado el transfondo simbólico o mítico de las cosas. En una realidad como América Latina, y concretamente Paraguay, se mantiene intacto su contacto con la naturaleza, se perciben mejor las pulsaciones de la vida colectiva y el sentido de los acontecimientos a través de este transfondo mítico. En el Paraguay tenemos también la coexistencia de dos idiomas nacionales de expresión, un caso único de bilingüismo: el guaraní, de carácter oral, y el español, como lengua de la cultura [...] no existe diferencia literaria entre lo real y lo mítico. Es peligroso encasillar los géneros o formas de expresión. Hablar de una literatura realista supone atenerse a la mostración de una realidad desde fuera. El elemento profundo de los sueños, las obsesiones centrales de una colectividad o de un individuo conforman también una realidad [...] El núcleo temático persistente en mis novelas es la oposición entre el personaje individual y personaje colectivo. Los hechos fundamentales de mi país, sus vicisitudes históricas, han sido vividas y sufridas por la colectividad. El conflicto central se da en este duelo dialéctico. El individuo que tiene conciencia, sobre todo mala conciencia, y lucidez, siente que ha perdido su identidad y la busca en una confrontación con el personaje colectivo. El personaje individual se convierte en el antihéroe[41].

1975. Del 27 al 29 de junio asiste, en Bellinzona, al primero de los «Grandes Seminarios de Travers».

[38] *Augusto Roa Bastos: «Una visita al Paraguay»,* Mundo Nuevo *[París], n.° 16, oct. 1967, p. 95.*

[39] *Juan Manuel Marcos: «Las voces del karaí»,* Las voces del karaí: estudios sobre Augusto Roa Bastos, *Edelsa-Edi-6, Madrid, 1988, pp. 15-16.*

[40] *Carlos Pacheco: «El escritor es un productor de mentiras: diálogo con Augusto Roa Bastos»,* Actualidades *[Caracas], n.° 6, 1982, p. 42.*

[41] *Fernando Samaniego: «El poder absoluto, vieja pesadilla de la especie humana. Entrevista con el escritor Roa Bastos, autor de Yo el Supremo»,* El País *[Madrid], 24 nov. 1976, p. 25.*

Del 17 al 21 de noviembre interviene en el *Encuentro de escritores e investigadores sobre la Cultura Latinoamericana,* organizado en Caracas por la Biblioteca Ayacucho.

1976. El riesgo de convertirse en «desaparecido» (término despreciable que nunca entendí) le lleva a desaparecer de Argentina. Se traslada como profesor asociado a la Universidad de Toulouse II. Durante diez años será profesor de guaraní y de literatura hispanoamericana.

Publica la segunda edición de *El baldío,* en la que se agregan dos relatos.

La Universidad de Poitiers organiza un *Seminario sobre «Yo el Supremo».*

1977. Asiste a los segundos seminarios sobre su obra en Bellinzona y Poitiers.

1978. Prologa *El dolor paraguayo,* de Rafael Barrett, y compila *Las culturas condenadas.* Participa en el coloquio de Cerisy.

1979. Publica en Asunción *Lucha hasta el alba.*

Cuando escribí *Lucha hasta el alba* intenté evocar las lecturas bíblicas que nos hacía mi madre, en nuestra infancia, en una casa humilde, junto a un río paraguayo. Aquellas lecturas eran un auténtico oasis. Había una historia favorita de mi padre, la de Jacob. Tal vez por ello la recuerdo con especial claridad[42].

1981. Lee una ponencia y pronuncia el discurso de clausura en el II Congreso de Escritores de Lengua Española (Caracas, 19 al 23 de octubre).

1982. Invitado de honor al simposio *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana ante la historia* (Universidad de Maryland, 27 al 29 de mayo).

En abril visita Paraguay con su mujer Iris y un hijo pequeño; se le retira el pasaporte y es expulsado violentamente; un automóvil policial lo traslada a la localidad fronteriza de Clorinda; las autoridades pretendieron justificar la deportación por sus «ideas bolcheviques, ultramoscovitas, y por intentar adoctrinar a la juventud del país con dichas ideologías»

yo no intenté replicar a los funcionarios del interior. No creo que sea posible ni útil polemizar con los personeros del aparato represivo de un poder que sólo reconoce el derecho de expresión ni de defensa de los ciudadanos que incrimina a su discreción y arbitrio. Al aparato represivo del régimen no le interesa la precisión de las imputaciones que hace contra un ciudadano para justificar sanciones de cualquier índole. Lo único que le importa es manipular la confusión y con ella fomentar el estado de temor en el que cualquiera podría ser acusado de comunista sin pruebas y lo que es peor sin la posibilidad de que el acusado pueda probar que no lo es[43].

No se le había permitido entrar por la muerte de sus padres, en 1956 y 1960.

A partir de los años sesenta, hice tres viajes al Paraguay y un cuarto, en el año 82, que fue cuando se produjo mi expulsión definitiva. Me dijeron que estaba adoctrinado a la juventud, cosa completamente falsa, y que era un fervoroso procomunista, puesto que había realizado dos viajes a Cuba. Las razones, aparte de peregrinas eran falsas: nunca he estado en Cuba[44].

Del 1 al 3 de julio participa en Düsseldorf en un coloquio sobre su obra.

Publica en francés la segunda versión de *Hijo de hombre.*

1983. El Consejo de Ministros del gobierno de España le concede carta de ciudadanía.

He aquí que luego de 36 años de exilio, y a los 66 de mi edad, he nacido ciudadano de un país libre. Con generosa sensibilidad a los males de toda diáspora, de la que a su turno el pueblo español fue víctima propiciatoria, el Gobierno socialista de la España democrática ha querido otorgar a este apátrida latinoamericano el título de naturalización. ¿Qué significa esto? Nada menos que naturalizar (la palabra lo dice) el título de ciudadano español. El derecho de integrarse plenamente a una patria, a una cultura, de la que de hecho los latinoamericanos somos descendientes y herederos. Por la sangre, por la historia, por la lengua. En otros términos, me han sido otorgados los derechos naturales del ciudadano de los que nunca disfruté[45].

[42] Semana de autor. Augusto Roa Bastos, *I.C.I., Madrid, 1986, p. 73.*

[43] *«La cultura como rebelión»,* Quimera *[Barcelona], n.º 23, sep. 1982, p. 24. Ya en Buenos Aires, Roa hace unas declaraciones a la prensa (6 de mayo): «Sorpresiva y arbitraria en esta medida que se me hace sufrir, sin defensa ni apelación posibles, en momentos que me hallaba realizando tareas de índole específicamente cultural en mi reencuentro y diálogo con las jóvenes promociones de colegios e instituciones culturales [...] ¿Sería excesivo sospechar que más que perjudicar a mi persona, lo que verdaderamente persigue esta medida es constituirse en acto intimidatorio, en un aleccionador escarmiento? Todo abuso de poder no desprestigia a la víctima, sino a quien lo comete. Como escritor y como paraguayo suelo regresar a la patria con frecuencia no para «adoctrinar» a la juventud del país en las «ideologías» que me atribuye sin convicción y sin pruebas el señor Ministro. Suelo regresar como paraguayo y como escritor para hacerme adoctrinar por los jóvenes sobre la realidad viva y sobre las incontaminadas verdades de nuestra vida social y nacional bajo el signo de las mutilaciones y de la ley del tiempo que les toca vivir. Mi obra necesita nutrirse en esta preciosa fuente de vivencias inéditas y latentes y seguirá haciéndolo en el futuro cualesquiera sean las dificultades, los riesgos y las incomprensiones que el autor deba afrontar».*

[44] *Blanca Berasategui: «Augusto Roa Bastos, la suprema obsesión de pasar inadvertido»,* ABC. Sábado Cultural *[Madrid], n.º 228, 15 jun. 1985, p. VII.*

[45] *Augusto Roa Bastos: «Nacimiento de un ciudadano»,* El País, *[Madrid], 27 oct. 1983, p. 11.*

Aparecen en Asunción la versión definitiva de *Hijo de hombre*

esta versión de *Hijo de hombre* es una obra enteramente nueva, sin dejar de ser la misma con respecto al original, en cuanto mantiene esencialmente la fidelidad al contexto originario, de cuya realidad no es más que una de las posibles fábulas que la palabra portadora de mitos puede inventar (p. 18).

y el libro de poemas *El naranjal ardiente. Nocturno paraguayo 1947-1949.*

poemario escrito en muy poco tiempo a mi salida al exilio en 1947. Después de más de 30 años, este conjunto de poemas, que había sido el único que quedó, más que como un saldo de un trabajo ya saldado con el tiempo y saldado también con mis preocupaciones de carácter poético, unos amigos paraguayos consideraron la posibilidad de esta edición y en esta carta prólogo que yo les escribí a estos amigos, les dije justamente eso, que me alegraba que me alentaran con esta invitación a formar parte de la colección poética, pero que al mismo tiempo me ponían de nuevo ante una evidencia que habría querido seguir olvidando: el hecho de que en mi actividad de escritor no existió nunca un auténtico trabajo poético,. digno de tal nombre[46].

1984. Publica en París una antología de cuentos *Récits de la nuit et de l'aube.* Se le concede la ciudadanía francesa y se le nombra Oficial de la Orden de las Artes y las Letras.

1985. Del 3 al 6 de abril participa en el primer Coloquio Internacional de Literatura Latinoamericana sobre su obra organizado por la revista *Discurso Literario* (Oklahoma State University). De los trabajos presentados al Coloquio obtuvieron galardón dos ensayos: el de Wladimir Krysinsky (Premio *Discurso Literario*) y el de Carlos Pacheco (Medalla Rafael Barret).

El 10 de mayo se le concede el Premio Literario de los Derechos del Hombre, premio creado en 1984 «para promover la defensa y la extensión de los derechos humanos». Le fue entregado por el ministro de cultura francés por su obra *Récits de la nuit et de l'aube.*

En junio asiste en Madrid al I Encuentro Hispanoamericano de Jóvenes Creadores e insiste en la necesidad de crear una Federación Iberoamericana de Escritores.

En septiembre abre el Congreso de Escritores en Canarias.

Del 11 al 14 de noviembre recibe un homenaje en el Instituto de Cooperación Iberoamericana.

1986. Premio de la Fundación Pablo Iglesias.

El 8 de julio clausura la Semana Cádiz-América.

El 30 de julio conferencia en el curso de verano de la Universidad Complutense en El Escorial.

Quema su novela *El Fiscal,* cuando todos esperábamos su inmediata publicación, lo que genera una polémica sobre los derechos del autor a destruir su obra.

El fiscal trataba de ser un enjuiciamiento tremendamente duro, no sólo de la dictadura como régimen de poder omnímodo, sino también de toda la sociedad que había tolerado su surgimiento. Me encontré de pronto ante esa situación imprevista de la apertura de un camino hacia una instauración democrática y me dije: ahora no puedo publicar esta obra, primero porque no es digna de ser conocida, siendo potencialmente una gran obra —debo decirlo con toda inmodestia—, y segundo, porque en el momento en que se abre la posibilidad de libertad para este país que ha vivido un siglo de poderes dictatoriales, va a ser una obra desmoralizadora para esa colectividad que está pugnando por negar el enjuiciamiento que yo intento en la novela[47].

1989. Viaja a Paraguay y el nuevo gobierno le devuelve la nacionalidad.

Premio de Letras del Memorial Latinoamericano de São Paulo.

En noviembre obtiene el Premio Cervantes y el mismo día se le otorga el doctorado honoris causa por la Universidad de Toulouse.

1990. El 26 de abril recibe el Premio Cervantes.

[46] Semana de autor. Augusto Roa Bastos, *I.C.I., Madrid, 1986, p. 40.*
[47] *Andrés F. Rubio,* art. cit., *p. 30.*



Bibliografía sobre Roa Bastos

Libros, homenajes y números monográficos de revistas

ALDANA, ADOLFO LEÓN: *La cuentística de Augusto Roa Bastos*, tesis doctoral, Universidad de Illinois, 1972, 234 pp. Edics. Géminis, Montevideo, 1975, 218 pp. (Novus Orbis).

ANTÚNEZ DE DENDIA, ROSALBA: *Interpretación de su primera etapa narrativa*, tesis de grado, Rheinisches Friedrich Wilhelms Universität, Bonn, 1983, 199 pp.

Augusto Roa Bastos, Actas del coloquio franco-alemán, Düsseldorf, 1-3 jun. 1982, editadas por Ludwig Schrader, Max Niemeyer, Tübingen, 1984 (Beihefte zur Iberorromania, 2). Trabajos de Ludwig Schrader, Augusto Roa Bastos, K. Garscha, N. Perera San Martín, M. Sánchez Regueira, O. G. de León, J. Alsina, M. Debax, M. Ezquerro, M. Ramond, A. Sicard, G. Bossong, M. Muñoz Cortés, D. Nouhaud, F. Moreno Turner, G. Saad, K. Kohut y C. Fell (citaré Actas).

Augusto Roa Bastos. La escritura, memoria del agua, la voz y la sangre. Una poética de las variaciones, «Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura» [Barcelona], n.° 115, dic. 1990. Trabajos de Gema Areta Marigó, Fernando Burgos, Milagros Ezquerro, Mercedes Gracia Calvo, Teresita Mauro, Fernando Moreno Turner, José Carlos Rovira, Paco Tovar (citaré *Anthropos*)[1].

BALANSA DE OCAMPOS, MARGARITA: *Comentarios sobre «Yo el Supremo»*, Club del Libro, n.° 1, Asunción, 1975, 67 pp. Trabajos de Beatriz Rodríguez Alcalá de González Oddone, Ramiro Domínguez, Adriano Irala Burgos y Josefina Pla (citaré *Comentarios*).

BAREIRO SAGUIER, RUBÉN: *Augusto Roa Bastos (caídas y resurrecciones de un pueblo)*, Edics. Trilce, Montevideo, 1989.

BATTILANA, C.: *Reflexiones sobre «Hijo de hombre» de Augusto Roa Bastos*, Lang, Frankfurt, 1979, 83 pp.

BURGOS, FERNANDO, editor: *Las voces del karaí: estudios sobre Augusto Roa Bastos*, Edelsa-Edi-6, Madrid, 1988, 231 pp. Selección de trabajos presentados en el primer Coloquio Internacional de Literatura Latinoamericana de la revista *Discurso Literario*, celebrado en Oklahoma State University, del 4 al 6 de abril de 1985. [Trabajos de Victorio Agüera, Fernando Burgos, María Elena Carballo, Debra A. Castillo, Jorge Luis Cruz, Francisco E. Feito, David William Foster, Eduardo González, Mercedes Gracia Calvo, Connie Green, John Earl Joseph, John Kraniauskas, Wladimir Krysinski, J. Bekunuru Kubayanda, Tracy K. Lewis, Juan Manuel Marcos, Carlos Pacheco, Armando Romero, Nicolás Toscano Liria, Sharon Keefe Ugalde, Rubén A. Valdez y Luis Manuel Villar] (citaré *Las voces del karaí*).

FERRER AGÜERO, LUIS MARÍA: *El universo narrativo de Augusto Roa Bastos*, tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1981.

FOSTER, DAVID WILLIAM: *The Myth of Paraguay in the Fiction of Augusto Roa Bastos*, University of North Carolina, Chapel Hill, 1969, 88 pp. (Studies in the Romance Languages and Literatures, 80).
Reseña: ANNA WAYNE ASHHURST, *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], n.° 73, oct.-dic. 1970, pp. 657-658.
Augusto Roa Bastos, Twayne Publishers. A Division of G.K. Hall & Co., Boston, 1978, 133 pp.

GIACOMAN, HELMY F., editor: *Homenaje a Augusto Roa Bastos.* Variaciones interpretativas en torno a su obra, Anaya-Las Américas, Madrid, 1973, 294 pp. Trabajos de Helmy F. Giacoman, Fernando Alegría, Mario Benedetti, Clara Passafari de Gutiérrez, Manuel de la Puebla, Hugo Rodríguez Alcalá, David Maldavsky, Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez, David William Foster, Urte Lehnerdt, Andris Kleinbergs, Seymour Menton, Mabel Piccini, Jaime Herszenhorn y Mario E. Ruiz (citaré Giacoman).

GIFFORD, DAVID ROBERT: *Myth and Reality in «Hijo de hombre» a novel by Augusto Roa Bastos*, University of New Mexico, 1974, 194 pp.

[1] *En página 10 se comunica que aparecerá el «Suplemento» n.° 25 titulado* Augusto Roa Bastos. Antología narrativa y poética. Estudios y documentación, *«textos seleccionados y presentados por Paco Tovar, se recogen los siguientes temas antológicos: Fragmentos de una cosmovisión, en que se resaltan los aspectos vivenciales y personales de su visión de la realidad y la literatura. Vienen después una serie de textos, referidos a historia, política y sociedad; otros referentes a su concepción de la cultura y la literatura. Otra sección ofrece una visión de su obra poética:* El naranjal ardiente *y* Silenciario. *Y por fin una muestra de sus relatos. En la segunda parte, Milda Rivarola ha elaborado una muy cuidada documentación de y sobre su obra. Cierran el "Suplemento" n.° 25 un conjunto de estudios sobre diversos temas ligados a la investigación de su obra literaria: la teoría novelística; Alicia y la infelicidad (Apuntes sobre un cuento); Realidad y transrealidad en* El baldío; *Las dificultades del narrador en* Hijo de hombre. *Perspectivismo y traducción;* Hijo de hombre, *de la tradición oral al mito;* Yo el Supremo *o de la poligamia textual a la fidelidad literaria; Revisionismo colectivo y lenguaje fidedigno en* Yo el Supremo; *Sociolingüística como "socioescritura", la difícil elección de una lengua».*

Homenaje a Augusto Roa Bastos, Letras de Buenos Aires, n.º 3, 1981.

MARCOS, JUAN MANUEL: *Roa Bastos: precursor de post-boom* (Premio Plural 1982), Edit. Katún, México, 1983, 94 pp. Reseña de Armando Romero, *Revista Iberoamericana,* vol. LI, n.º 130-131, ene.-jun. 1985, pp. 426-428.

MARTUL TOBÍO, LUIS: *La novela del mundo guaraní: estructuras económico-sociales,* tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1985, 451 pp.

MÉNDEZ-FAITH, TERESA C.: *Exilio e imaginación: la novelística paraguaya del destierro vía cinco textos en contexto,* tesis doctoral, University of Michigan, 1979.

MONTERO, JANINA: *La perspectiva histórica en Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier y García Márquez,* tesis doctoral, University of Pensylvania, 1973. «Dissertation Abstracts», n.º 34, 1973.

NASSI, AMELIA: *Bibliografía crítica de la obra de Augusto Roa Bastos,* mémoire de maîtrise, Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Toulouse-le-Mirail, Toulouse, 1978, 166 pp.

Norte Revista Hispánica de Amsterdan, n.º 8, 1976; «Datos biográficos» y «Bibliografía», pp. 68-70. Trabajos de Jean Andreu, Rubén Bareiro Saguier, Jan Lechner, Wolfgang Luchting, Gerald Martin y Enric Miret (citaré *Norte*).

PACHECO, CARLOS: *«Yo el Supremo»: a dialectical biography of Dr. Francia,* M. A. Disertation, University of Liverpool, Centre for Latin American Studies, jun. 1979, 151 pp.

Augusto Roa Bastos: Premio de Literatura en Lengua Castellana «Miguel de Cervantes 1989», Anthropos, Barcelona y Ministerio de Cultura. Centro de las Letras Españolas, Madrid, 1990, 143 pp. (Ámbitos Literarios / Premios Cervantes, 15). Trabajos de Dónoan, Trinidad Barrera, Paco Tovar, Fernando Moreno Turner y Fernando Burgos (citaré *Premio*).

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana [Lima], año X, n.º 19, primer semestre 1984. Número monográfico dirigido por Fernando Moreno Turner que incluyen trabajos de Gerardo Mario Goloboff, Rubén Bareiro Saguier, Carlos Pacheco, Alain Sicard, Nicasio Perera San Martín, Gabriel Saad, Sabine Horl y Milagros Ezquerro (citaré *RCLL*).

Semana de autor. Augusto Roa Bastos. Instituto de Cooperación Iberoamericana / Edics. Cultura Hispánica, Madrid, 1986, 115 pp. Se celebró del 11 al 14 de noviembre de 1985 y participaron Rubén Bareiro Saguier, Rafael Conte, Milagros Ezquerro, Antonio Hernández, Rafael Montesinos, Rafael Humberto Moreno Durán, Daniel Moyano, Francisco Rico, José Luis Roca, Fanny Rubio, Gabriel Saad, Juan José Saer, Antonio Tovar.

Seminario sobre «Yo el Supremo», de Augusto Roa Bastos, Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, octubre 1976. Trabajos de Georges Fournial, Rubén Bareiro Saguier, Carlos Luis Casablanca, Jean L. Andreu y Fernando Moreno Turner (citaré *Seminario*).

Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana, edición de Saúl Sosnowski, Edics. de La Flor, Buenos Aires, 1986. Trabajos de Saúl Sosnowski, Winthorp R. Wrigt, Rodolfo Borello, Augusto Roa Bastos, Jorge Rufinelli, Walter Mignolo, Carlos Pacheco (citaré Sosnowski).

SUÁREZ MONTES, IRIS AURA: *El tema de la dictadura en la obra de Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez,* tesis doctoral, Universidad de Puerto Rico, 1978.

Textos sobre el texto (Segundo Seminario sobre *Yo el Supremo,* de Augusto Roa Bastos), Centre de Recherches Latino-Américaines de l'Université de Poitiers, Poitiers, 1980, 114 pp. Trabajos de Eugenio Matus Romo, Fernando Moreno Turner, Nicasio Perera de San Martín, Gabriel Saad, Carlos Santander y Alain Sicard (citaré *Textos*).

TOVAR, FRANCISCO: *Las historias del dictador «Yo el Supremo», de Augusto Roa Bastos,* Edicions del Mall, Barcelona, 1987, 303 pp. (Serie Ibérica, 38).

VILA BARNES, GLADYS: *Significado y coherencia del universo narrativo de Augusto Roa Bastos,* Edit. Orígenes, Madrid, 1984, 147 pp. (Tratados de Crítica Literaria).

Artículos

ABC: «Augusto Roa Bastos», editorial de *ABC* [Madrid], 17 nov. 1989, p. 21.

AGOSTI, HÉCTOR P.: «*Hijo de hombre* por Roa Bastos», *Cuadernos de Cultura* [Buenos Aires], n.º 52, mar.-abr. 1961, pp. 113-116.
«La problemática de Roa Bastos», *La milicia literaria,* Edics. Sílaba, Buenos Aires, 1969, pp. 133-137.
«Los cuentos de Roa Bastos», *La milicia literaria,* Edics. Sílaba, Buenos Aires, 1969, pp. 139-142.

AGÜERA, VICTORIO[2]: «La cuarta dimensión de la escritura del Supremo», *Las voces del karaí*, pp. 93-100.

AGUILAR MORA, JORGE: «*Yo el Supremo*, el nómada que no cambió de lugar», *La Cultura en México* [Suplemento de la revista *Siempre*, México], n.° 670, 11 dic. 1970, pp. I-V.

AÍNSA, FERNANDO: «Un realismo de la imaginación», *Mundo Nuevo* [París], n.° 11, mayo 1967, pp. 78-80 (contestación de Roa en el n.° 16).
«Los expulsados de su hogar», *Los buscadores de la utopía*, Monte Avila Editores, Caracas, 1977, pp. 281-287.
Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa, Edit. Gredos, Madrid, 1986 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 348), pp. 18, 91, 105, 125, 127, 128, 134, 142, 265, 415, 502.

ALDANA, ADOLFO LEÓN: «Lo universal en la cuentística de Augusto Roa Bastos», *Explicación de textos literarios*, IV, n.° 1, 1975-1976, pp. 53-60.
«Roa y el personaje redentor», *Plural* [México], n.° 117, ago. 1980, pp. 34-39.

ALEGRÍA, FERNANDO: «Cigarrillos "Máuser"», Giacoman, pp. 13-18.
Novelistas contemporáneos hispanoamericanos, H.D.C. Heat & Co., Boston, 1964, pp. 130-131.
Historia de la novela hispanoamericana, Edics. de Andrea, México, 1965, 4ª edic. 1974, pp. 283-284.

ALMIRÓN, DAVID: «Sobre Augusto Roa Bastos, *El trueno entre las hojas*», *Ficción* [Buenos Aires], n.° 16, 1958, pp. 142-143.

ALSINA, JEAN: «Personnage enfant et personnage enfants (R. Sánchez Ferlosio, A. Roa Bastos, C. Martín Gaite, J. A. Goytisolo)», *Le personnage en question*, IVᵉ Colloque du S.E.L., Travaux de L'Universite de Toulouse-le Mirail, Toulouse, 1984, pp. 119-126.

ALSINA, JEAN y otros: «Presentación del film: La partie d'écriture: "Lucha hasta el alba" de Augusto Roa Bastos», *Actas*, pp. 41-57.

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961, vol. II, pp. 193, 294, 316; 1964, vol. II, pp. 389-391.

ANDRÉS, A.: «Ese complejo ser paraguayo», *Sur* [Buenos Aires], n.° 306, may.-jun. 1967, pp. 58-60.

ANDREU, JEAN L.: «Aventurerisme, Sadisme et Revolution. Notes sur un personnage de *Yo el Supremo*», *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* [Toulouse], n.° 27, 1976, pp. 11-20.
«*Hijo de hombre* de A. Roa Bastos: Fragmentación y unidad», *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], vol. XLII, n.° 96-97, jul.-dic. 1976, pp. 473-483.
«*Hijo de hombre*, fragmentación y unidad», *Norte* [Amsterdan], n.° 8, 1976, pp. 12-25.
«Modalidades del relato en *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos: lo Dicho, el Dictador y el Diktat», *Seminario*, pp. 81-113.
«El hombre y el agua en la obra de Augusto Roa Bastos», *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], vol. XLVI, n.° 110-111, ene.-jun. 1980, pp. 97-121.

ARANA, MARÍA: «El paraguayo Augusto Roa Bastos, ganador del premio Cervantes en segunda votación», *La Nueva España* [Oviedo], 17 nov. 1989.

ARANA, M. D.: «*Yo el Supremo*», *El Heraldo Cultural* [Suplemento de *El Heraldo de México*], n.° 476, 22 dic. 1974, pp. 6-7.

ARANA, OSWALDO: «El hombre en la novela de la guerra del Chaco», *Journal of Inter-American Studies* [Pan American Foundation and the University of Miami, Gainesville, Florida], VI, n.° 3, jul. 1964, pp. 347-365.

ARETA MARIGÓ, GEMA: «Augusto Roa Bastos. El conocimiento de lo incierto», *Anthropos*, pp. I-III.

ARIZA GONZÁLEZ, JULIO: «Solidaridad y praxis revolucionaria: la dinámica de *Hijo de hombre*», *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, pp. 70-72.

ARMAS MARCELO, J. J.: «Roa Bastos, hijo del exilio», *Diario 16* [Madrid], 22 oct. 1983, p. 36.

ARROYO, ANITA: «*Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos», *Narrativa hispanoamericana actual (América y sus problemas)*, Edit. Universitaria, Universidad de Puerto Rico, San Juan, 1980 (Col. Mente y palabra), pp. 42, 387-394.

ARROYO, FRANCESC: «La guerra de los Planeta», *El País. Libros* [Madrid], n.° 369, 13 nov. 1986, pp. 1 y 6.

BACARISSE, SALVADOR: «La filosofía de la historia del compilador de *Yo el Supremo*», *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], n.° 130-131, 1985.

[2] *De su trabajo «Dictadura/Escritura en* Yo el Supremo», *presentado en el* Simposio Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana ante la historia *(Universidad de Maryland, marzo de 1982), no tengo más datos.*

BALLA, ANDRÉS: «Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*», *Hispamérica* [Gaithersburgh], vol. III, n.º 9, feb. 1975, pp. 107-108.
La Estafeta Literaria [Madrid], n.º 556, 15 ene. 1975, p. 1972.

BARBERO, TERESA: «*El trueno entre las hojas*», *La Estafeta Literaria* [Madrid], n.º 605, 1 feb. 1977, p. 2714.

BAREIRO SAGUIER, RUBÉN: «Roa Bastos y su *Hijo de hombre*», *Alcor* [Asunción], n.º 11, mar.-abr. 1961, pp. 1, 8 y 9.
«Panorama de la literatura paraguaya (1900-1959)», *Panorama das Literaturas das Americas*, Ediçao do Municipio de Nova Lisboa, Angola, 1963-1965, vol. III, pp. 1273 y 1279.
«El criterio generacional en la literatura paraguaya», *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], vol. XXX, n.º 58, jul.-dic. 1964, pp. 293-304.
«El indigenismo en las novelas de la Guerra del Chaco», *Travaux de l'Institut d'Etudes Latino-Américaines de l'Université de Strasbourg*, vol. V, mai-juin 1965.
«Documento y creación en las novelas de la Guerra del Chaco», *Instituto Latinoamericano de Relaciones Internacionales* [Paris], n.º 8, abr. 1968, pp. 88-98.
«La literatura como redención», *Imagen* [Caracas], n.º 30, 1-15 ago. 1968, p. 23.
«Problemas de sociología de la literatura en las novelas de la guerra del Chaco», *La novela iberoamericana contemporánea*, XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana [Universidad Central de Venezuela], Caracas, 1968, pp. 361-366.
«Roa Bastos y la nueva narrativa paraguaya», *Actual narrativa latinoamericana*, Conferencias y seminarios Casa de las Américas, La Habana, 1970, pp. 71-86, seguido de un coloquio con Angel Rama y David Viñas, pp. 86-101.
«El tema del exilio en la narrativa paraguaya contemporánea», *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* [Toulouse], n.º 14, 1970, pp. 79-96.
«Noción del personaje en *Hijo de hombre*», *Nueva Narrativa Hispanoamericana* [Nueva York], vol. IV, ene.-sep. 1974, pp. 69-74.
Norte, pp. 26-34.
«La Historia y las historias en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos», *Seminario*, pp. 27-40.
«Colonialismo mental en el bilingüismo paraguayo», *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* [Toulouse], n.º 27, 1976, pp. 43-52.
«Trayectoria narrativa de Augusto Roa Bastos», *Texto crítico* [Xalapa, México], vol. II, n.º 4, may.-ago. 1976, pp. 36-46.
«La novela de la dictadura en Hispanoamérica», *El País* [Madrid], 15 ene. 1978, pp. IV-V.
«Niveles semánticos de la noción de personaje en las novelas de Augusto Roa Bastos», *Semiosis* [Centro de Investigaciones Lingüístico-literarias, Universidad Veracruzana], n.º 3, jul.-dic. 1979, pp. 21-33.
«Niveaux sémantiques de la notion de personnage dans les romans de Roa Bastos», *Littérature latino-américaine d'aujourd'hui* (Colloque de Cerisy), Union Générale d'Editions, Paris, 1980, pp. 165-180. Intervinieron en la discusión Arturo Arias, Mary C. Axtmann, Eligio Calderón, Juan Corradi, Noé Jitrik, Jacques Leenhardt, Martín Lienhard, Andrée Mansau, José Guilherme Merquior, Benito Pelegrín, Michèle Sarrailh, Michi Strausfeld, Paul Verdevoye, pp. 181-188.
«Prólogo», *Antología personal* de Augusto Roa Bastos, Nueva Imagen, México, 1980, pp. 9-24.
«Estratos de la lengua guaraní en la escritura de Augusto Roa Bastos», *Perspectivas de comprensión y de explicación de la narrativa hispanoamericana*, edición de S. M. López Albaida y J. Peñate Rivero, Grandes Seminarios de Travers, Casagrande Edizioni, Bellinzona, 1982, pp. 181-197.
RCLL, 35-45.

BAREIRO SAGUIER, RUBÉN y LEÓN, OLVER GILBERTO DE: «Augusto Roa Bastos. Chepé Bolívar» (traduit par Claude Fell), *Anthologie de la nouvelle hispano-americaine*, Pierre Belfond, Paris, 1982, pp. 167-170.

BARRERA, TRINIDAD: «Augusto Roa Bastos: la ejemplaridad de la escritura», *Premio*, pp. 19-37.

BARTHELEMY-FEBRER, FRANÇOISE: «Augusto Roa Bastos: de l'auteur unique à l'auteur collectif», *Critique* [Paris], n.º 363-364, ago.-set. 1977, pp. 814-830.

BATTISTA, VICENTE: «*El baldío*. Augusto Roa Bastos», *El escarabajo de oro*, n.º 36-37, 1968, pp. 8-9.

BAZÁN, JUAN F.: «Borrador de un informe», *La narrativa latinoamericana*, Escuela Técnica Salesiana, Asunción, 1970, pp. 141-144.

BEAUMONT, JOSÉ F.: «Roa Bastos juzga el exilio como un componente de proceso de liberación de Latinoamérica», *El País* [Madrid], 25 mar. 1983, p. 29.

BECACECE, HUGO: «*Moriencia*», *Sur* [Buenos Aires], n.º 320, 1969, pp. 95-98.

BECCO, JORGE HORACIO y FOSTER, DAVID WILLIAM: «Augusto Roa Bastos», *La nueva narrativa hispanoamericana. Bibliografía,* Casa Pardo, Buenos Aires, 1976, pp. 155-160.

BELMAR, DANIEL: «*El trueno entre las hojas,* de Augusto Roa Bastos», *Atenea* [Concepción], n.° 363-364, 1955, pp. 378-380.

BELLINI, GIUSEPPE: «Leggenda e realità in *Hijo de hombre*», *Il laberinto magico,* Cisalpino-Goliardica, Milano, 1973, pp. 119-148.

«Monsieur le Président et le thème de la dictature dans le nouveau roman hispano-americain», *Europe* [Paris], n.° 553-554, may.-jun. 1975, pp. 151-161.

«Grandezza e miseria della dittatura perpetua: *Yo el Supremo*», *Il mondo allucinante, da Asturias a García Márquez. Studi sul romanzo ispano-americano della dittatura,* Cisalpino-Goliardica, Milano, 1976, pp. 135-161.

Historia de la literatura hispanoamericana, Edit. Castalia, Madrid, 1986 (*Literatura y sociedad,* 35), pp. 387, 532, 552-554.

BENEDETTI, MARIO: «*El trueno entre las hojas*», *Número* [Montevideo], vol. IV, n.° 26, mar. 1955, pp. 103-104.

«Roa Bastos entre el realismo y la alucinación», *Letras del continente mestizo,* Edit. Arca, Montevideo, 1967, 3ª edic. 1970, pp. 122-126.

Giacoman, pp. 19-24.

Ejercicio del criterio. Crítica literaria, 1950-1970, Edit. Nueva Imagen, México, 1981, pp. 171-174.

Crítica cómplice, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 109-113.

«El recurso del supremo patriarca», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [Lima], n.° 3, 1976, pp. 55-67.

El recurso del supremo patriarca, Nueva Imagen, México, 1979, pp. 11-30.

Casa de las Américas [La Habana], n.° 98, sep.-oct. 1976, pp. 12-13.

Ozono [Madrid], año 3, n.° 16 y 17, ene.-feb. 1977, pp. 25-28 y 68-69.

Crítica cómplice, Alianza Editorial, Madrid, 1988, pp. 157-179 (Roa: pp. 173-177).

BENSO, SILVIA: «La ricerca di identitá nei racconti di Augusto Roa Bastos», *Studi di Letteratura Ispano-Americana,* n.° 9, 1978, pp. 113-121.

BIANCIOTTI, HÉCTOR: «L'Homére patient du Paraguay», *Le Nouvel Observateur* [Paris], 12-13 dic. 1977, p. 86.

BIAZZI, GLAUCIA S. DE: «Niveles sociolingüísticos y dialectalismos en los cuentos de Augusto Roa Bastos», *Megafón* [Buenos Aires], vol. IV, n.° 8, dic. 1978, pp. 177-182.

BIRGIN, HAYDÉE: «Roa Bastos: Contra los mitos y las ilusiones de la mala conciencia», *Diorama de la Cultura* [Suplemento de *Excelsior,* México], 25 ene. 1976, pp. 2-4.

BORDELOIS, IVONNE: «Sobre A. Roa Bastos, *Hijo de hombre*», *Sur* [Buenos Aires], n.° 268, ene.-feb. 1961, pp. 131-133.

BOREL, JEAN-PAUL: «Apuntes para un análisis sociológico de la narrativa paraguaya: Augusto Roa Bastos y Rubén Bareiro Saguier», *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* [Toulouse], n.° 25, 1975, pp. 39-56.

BORELLO, RODOLFO: «Relato histórico, relato novelesco» *Problemas,* Sosnowski.

BOSSONG, G.: «Augusto Roa Bastos y la lengua guaraní. El escritor latinoamericano en un país bilingüe», *Actas.*

BRAVO, VÍCTOR ANTONIO: «*Yo el Supremo:* de la novela de la dictadura al discurso del poder», *Revista de Literatura Hispanoamericana* [Universidad de Zulia, Maracaibo], n.° 16-17, ene.-dic. 1979, pp. 111-134.

BRUSHWOOD, JOHN S.: *The Spanish American Novel,* University of Texas, Austin, 1975, pp. 232-233.

La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica, Traducción de Raymond L. Williams, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, pp. 226-227, 331-332, 335 (Tierra Firme).

BRYCE ECHENIQUE, ALFREDO: «Como si no pasara nada», *ABC* [Madrid], 17 nov. 1989, p. 79.

BURGOS, FERNANDO: «Historia e intrahistoria en la cuentística de Augusto Roa Bastos», *Premio,* pp. 111-123.

«La historia recobrada», *Las voces del karaí,* pp. 3-13.

«"Borrador de un informe": duplicidades de la escritura», *Anthropos,* pp. 51-54.

CALVIÑO IGLESIAS, JULIO: *Estructuras novelísticas y poder personal,* tesis doctoral, Universidad Complutense, Madrid, 1984, 3 vols. facsimilares, pp. 381-441, 774-783, 1002-1031, 1238-1306.

La novela del dictador en Hispanoamérica, Edics. Cultura Hispánica, Madrid, 1985.

Historia, ideología y mito en la narrativa hispanoamericana contemporánea, Edit. Ayuso, Madrid, 1987, 294 pp. (pp. 67-86, 129-138, 178-187; bibliografía, pp. 278-284).

CAMOZZI, ROLANDO: Reseña sobre *Yo el Supremo, ABC. Sábado Cultural* [Madrid], n.° 258, 11 ene. 1986, p. IX.

CAMPOS, JORGE: «Una novela paraguaya: *Hijo del* [sic] *hombre*», *Insula* [Madrid], XV, n.° 168, nov. 1960, p. 13.

«*Yo el Supremo,* de Roa Bastos», *Insula* [Madrid], XXXI, n.° 359, 1976, p. 11.
«La novela de una dictadura», *El País* [Madrid], 12 sep. 1976.
CARBALLO, MARÍA ELENA: «Lo femenino y lo absoluto en *Yo el Supremo*», *Las voces del karaí,* pp. 101-108.
CARDOZO, JUAN ANDRÉS: «*Yo el Supremo:* construcción imaginaria de un universo histórico», *Suplemento Dominical de ABC Color* [Asunción], 15 sep. 1974, p. 2.
CARMONA, ANTONIO: «*Yo el Supremo.* ¿La escritura del poder o la importancia de la escritura?», *Los Libros* [Buenos Aires], n.° 38, nov.-dic. 1974, pp. 30-31.
CASABIANCA, CARLOS LUIS: «La dictadura del Dr. Francia en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos», *Seminario,* pp. 51-60.
CASTELO, SANTIAGO: «Recepción de los Reyes con motivo del Día de Cervantes. Cuando los escritores visitaron el Pardo», *ABC* [Madrid], 28 abr. 1990, pp. 123-126.
CASTELLANOS, RAFAEL RAMÓN: «Análisis comparativo de *Hijo de hombre*», *La Mañana* [Asunción], 22-27 mar. 1961 (seis entregas).
CASTELLANOS, JORGE y MARTÍNEZ, M. A.: «El dictador hispanoamericano como personaje literario», *Latin American Research Review,* XVI, n.° 2, 1981, pp. 79-105.
CASTILLO, DEBRA A.: «Claustrofobia en la academia: "Pájaro mosca"», *Las voces del karaí,* pp. 187-195.
CODINA, IVERNA: «Paraguay en una voz», *América en la novela,* Edics. Cruz del Sur, Buenos Aires, 1964, pp. 165-170.
COLL, JOSÉ LUIS: «Augusto Roa Bastos», *Diario 16* [Madrid], 7 jul. 1985.
COLLAZOS, OSCAR: «Imágenes de un continente ("La excavación")», *Eco* [Bogotá], n.° 109, may. 1969, pp. 103-104.
CONTE, RAFAEL: *Lenguaje y violencia.* Introducción a la nueva novela hispanoamericana, Al-Borak Edics., Madrid, 1972, pp. 34-35, 55-56.
«Augusto Roa Bastos o los privilegios del exilio», *El País. Libros* [Madrid], n.° 317, 14 nov. 1985, p. 5.
«El honor de Paraguay», *El País* [Madrid], 17 nov. 1989, p. 44.
CORRAL, PEDRO: «El autor de *Yo el Supremo,* galardonado por su irrenunciable compromiso con la libertad», *ABC* [Madrid], 17 nov. 1989, pp. 77.
CORREAS DE ZAPATA, C.: «Novelas arquetípicas de la dictadura: Carpentier, Márquez y Roa Bastos», *Ensayos hispanoamericanos,* Edics. Corregidor, Buenos Aires, 1978, pp. 7-44.
COTELO, RUBÉN: «La novela paraguaya: subdesarrollo y literatura», *Temas* [Montevideo], n.° 14, oct.-dic. 1967.
COUFFON, CLAUDE: «La literatura hispanoamericana vista desde Francia», *Panorama actual de la literatura latinoamericana,* Edit. Fundamentos, Madrid, 1971, p. 300.
CRESTA DE LEGUIZAMÓN, MARÍA LUISA: «Roa Bastos, narrador», *Aproximaciones,* Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba [Argentina], 1971, pp. 64-68.
CRUZ, JORGE LUIS: «Apuntes sobre la "compilación" en *Yo el Supremo*», *Las voces del karaí,* pp. 71-82.
CRUZ-LUIS, ADOLFO: «Dimensión histórica de *Yo el Supremo*», *Casa de las Américas* [La Habana], año XVI, n.° 95, mar.-abr. 1976, pp. 118-127.
«Prólogo» a *Yo el Supremo,* Casa de las Américas, La Habana, 1979, pp. VII-XXXIX.
CHAO, RAMÓN: «Augusto Roa Bastos, así se reescribe la historia», *Triunfo* [Madrid], n.° 801, 3 jun. 1978, pp. 70-72.
CHAVES, RAQUEL: «*Yo el Supremo,* uno de esos libros que hacen los pueblos», *Diálogo* [Asunción], n.° 40, jul.-ago. 1974, pp. 33-37.
CH., E.: «El tirano en su rincón», *Cambio 16* [Madrid], n.° 258, 15 nov. 1976, p. 113.
DEBAX, M. y otros: «Presentación del film: la partie d'écriture: "Lucha hasta el alba" de Augusto Roa Bastos», *Actas,* pp. 41-57.
DELLEPIANE, ÁNGELA B.: «Tres novelas de la dictadura: *El recurso del método, El otoño del patriarca, Yo el Supremo*», *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* [Toulouse], n.° 29, 1977, pp. 65-87.
DÍAZ PLAJA, FERNANDO: «El Paraguay de Roa Bastos», *El País* [Madrid], 15 dic. 1985.
DJUKICH DE NERY, DOBRILA: «La insurrección: concepto central en la estructura de *Hijo de hombre*», *Revista de Literatura Hispanoamericana* [Universidad de Zulia, Maracaibo], n.° 2, ene.-jun. 1972, pp. 89-126.
«Bibliografía (de y sobre Augusto Roa Bastos)», *Revista de Literatura Hispanoamericana* [Universidad de Zulia, Maracaibo], n.° 2, ene.-jun. 1972, pp. 124-126.
DOMÍNGUEZ, RAMIRO: «El hombre paraguayo en tres poetas sociales: Campos Cervera, Roa Bastos y Elvio Romero», *Alcor* [Asunción], n.° 16, ene.-feb. 1962.
«*Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos. Pautas a una lectura crítica», *Comentarios,* pp. 33-48.

DONOAN: «La escritura como un llamado a la memoria soterrada de un pueblo: el guaraní», *Premio*, pp. 7-16.

DONOSO, JOSÉ: «Roa Bastos, la voz del Paraguay», *Ercilla* [Santiago de Chile], 31 ene. 1962.

DORRA, RAÚL: «*Yo el Supremo:* La Circular Perpetua», *Texto Crítico* [Universidad Veracruzana, Xalapa, México], año IV, n.° 9, ene.-abr. 1978, pp. 58-70.

EARLE, PETER G.: «Camino oscuro: la novela hispanoamericana contemporánea», *Cuadernos Americanos* [México], n.° 3, may.-jun. 1967, pp. 204-222.

ESCUDERO, ALFONSO M.: «Fuentes de información sobre Ernesto Sabato, Juan Rulfo, Augusto Roa Bastos y Carlos Droguett», *Taller de Letras* [Santiago de Chile], n.° 1, 1971, pp. 110-118 (Roa: pp. 114-115).

ESTRÁZULAS, ENRIQUE: «Nueva obra de Roa Bastos», *El Mundo* [San Juan], 28 jun. 1981.

EYZAGUIRRE, LUIS B.: *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, tesis doctoral, Yale University, 1970.
Edit. Universitaria, Santiago de Chile, 1973, pp. 179-192, 253-258.

EZQUERRO, MILAGROS: «Fonction narratrice et idéologie». *L'ideologique dans le texte*, Actas du II Colloque (1978) du Séminaire d'Etudes Littéraires, Toulouse, 1984, pp. 97-132.
Augusto Roa Bastos, La Oveja Negra, Bogotá, 1984 (*Historia de la Literatura Latinoamericana*, n.° 11), pp. 117-124.
«Presentación del film: la partie d'écriture: "Lucha hasta el alba" de Augusto Roa Bastos», *Actas*, pp. 41-57.
«El cuento último-primero de Augusto Roa Bastos», *RCLL*, pp. 117-124.
Edición de *Yo el Supremo*, Edit. Cátedra, Madrid, 1983, *Introducción*, pp. 9-77; «Bibliografía», pp. 78-89.
«A partir de la mère, contre le père: sur *Lucha hasta el alba* de Augusto Roa Bastos», *Le Texte familial*, Travaux de l'Université de Toulouse, 1984, Serie A, tomo 30, pp. 221-229.
«De *Yo el Supremo* a *Yo el Supremo.* Variaciones escénicas de una figura novelesca», *Anthropos*, pp. 59-62.

EZQUERRO, MILAGROS y MONTOYA, EVA: «Augusto Roa Bastos: *Hijo de hombre*», *Iniciación práctica al análisis semiológico*, Institut d'Etudes Hispaniques et Hispanoamericaines, Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 1981, pp. 85-109.

FEITO, FRANCISCO E.: «*Yo el Supremo* vs. el supremo poder de la palabra», *Las voces del karaí*, pp. 53-60.

FELL, CLAUDE: «Augusto Roa Bastos y la saga del pueblo paraguayo», *Estudios de literatura hispanoamericana contemporánea moderna*, Secretaría de Educación Pública, México, 1976, pp. 130-136 (Sep/Setentas, 286).
«Historia, Dictadura y Ficción en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos», *Actas*, pp. 149-156.

FERNÁNDEZ MORENO, CÉSAR (coordinación e introducción): *América Latina en su literatura*, Siglo XXI Editores, México, 1976, 3ª edición, pp. 29-30, 40; 91; 160; 212; 309-310; 318, 323; 351; 356, 359, 361, 367; 431 (artículos de Rubén Bareiro Saguier, José Luis Martínez, Emir Rodríguez Monegal, Jorge Enrique Adoum, Juan José Saer, Roberto Fernández Retamar, António Cândido, Mario Benedetti y José Miguel Oviedo).

FERRER AGÜERO, LUIS MARÍA: «La relación autor-personaje en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos», *Actas del Symposium Internacional de Estudios Hispánicos* (Budapest, 18-19 ago. 1976).
Edit. de la Academia de Ciencias de Hungría, Budapest, 1978, pp. 491-500.
«*Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos», *Cuadernos hispanoamericanos* [Madrid], n.° 322-323, abr.-may. 1977, pp. 365-370.

FERRO, HELLEN: «*Hijo de hombre*», *Clarín* [Buenos Aires], 27 oct. 1960.

FLORES, ÁNGEL: «Augusto Roa Bastos», *Bibliografía de escritores hispanoamericanos. 1609-1974*, Gordian Press, New York, pp. 284-286.
«Augusto Roa Bastos», *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología. La generación de 1940-1969*, Siglo XXI Editores, México, 1982, pp. 283-296. Contiene «Nonato», pp. 284-292, «Bibliografía», pp. 292-296.

FONTMARTY, FRANCIS: «Le jeu de mots dons *Yo el Supremo:* un regard recreatif», *Trames. Ceiba*, Atelier de littérature et civilisation latino-américaines, Université de Limoges, 1984, pp. 91-100 (Collection Etudes Ibériques, vol. IV).

FOSTER, DAVID WILLIAM: «The Figure of Christe Crucified as a Narrative Symbol in Roa Bastos, *Hijo de hombre*», *Books Abroad* [University of Oklahoma, Norman, Oklahoma], vol. XXXVII, n.° 1, invierno 1963, pp. 16-20.
«La importancia de *Hijo de hombre*, de Roa Bastos, en la literatura paraguaya», *Duquesne Hispanic Review* [Duquesne University, Pittsburgh, Pennsylvania], vol. III, n.° 2, 1964, pp. 95-106.
«Ensayo de interpretación de *Hijo de hombre*, a través

de su simbolismo cristiano y social», *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], vol. XXXIV, n.º 65, 1968, pp. 67-82.

«Nota sobre el punto de vista narrativo en *Hijo de hombre,* de Roa Bastos», *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], vol. XXXVI, n.º 73, 1970, pp. 643-650.

Giacoman, pp. 155-167.

«La pensée sauvage in A. Roa Bastos recent fiction», *Chasqui* [Madison], vol. IV, n.º 2, feb. 1975, pp. 29-34.

«Augusto Roa Bastos *I the Supreme:* The Image of a Dictator», *Latin American Literary Review* [Carnegie Mellon University, Pittsburgh, Pennsylvania], vol. 4, n.º 7, 1975, pp. 31-35.

«Review of *El pollito de fuego* de Augusto Roa Bastos», *Books Abroad* [University of Oklahoma, Norman, Oklahoma], vol. 50, n.º 1, winter 1976, pp. 125-126.

«El escritor y su pueblo: Hacia una caracterización de los ensayos de Augusto Roa Bastos», *Las voces del karaí,* pp. 23-37 [Conferencia de Honor leída en el Coloquio Internacional sobre la obra de Augusto Roa Bastos, el 4 de abril de 1985, en Oklahoma State University, Stillwater].

FOUQUES, BERNARD: «La autopsia del poder según Roa Bastos, Carpentier y García Márquez», *Cuadernos Americanos* [México], vol. CCXXII, n.º 1, ene.-feb. 1979, pp. 83-111.

FOURNIAL, GEORGES: «José Gaspar de Francia, el Robespierre de la Independencia Americana», *Seminario,* pp. 7-26.

«L'incorruptible d'Asunción», *Les langues modernes* [Paris], LXXI, n.º 1-2, 1977, pp. 62-72.

FRANCO, JEAN: «El realismo no es prosaico», *Historia de la literatura hispanoamericana,* Edit. Ariel, Barcelona, 1975, pp. 374-375.

«Paranoia in Paraguay», *The Times Literary Suplement* [Londres], n.º 3.831, 15 ag. 1975, pp. 925-927.

«Memoria, narración y repetición: la narrativa hispanoamericana en la época de la cultura de masas», *Más allá del boom: literatura y mercado,* Marcha Editores, México, 1981, p. 122.

«Narrador, autor, superestrella: La narrativa latinoamericana en la época de la cultura de masas», *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], vol. XLVII, n.º 114-115, ene.-jun. 1981, pp. 129-148.

FUENTES, CARLOS: «Sus palabras van a durar más que el poder», *ABC* [Madrid], 17 nov. 1989, p. 79.

GÁLVEZ ACERO, MARINA: *La novela hispanoamericana del siglo XX,* Edit. Cincel, Madrid, 1981, p. 14 (Cuadernos de Estudio, Serie: Literatura, 35).

GÁNDARA, ALEJANDRO: «Un mundo absoluto», *El País* [Madrid], 19 nov. 1989, p. 30.

GARCÍA FLORES, MARGARITA: «Las palabras fijan una imagen *(Yo el Supremo)*», *La Onda* [Suplemento de *Novedades,* México], n.º 76, 24 nov. 1974, pp. 6-7.

GARCÍA POSADA, MIGUEL: «Augusto Roa Bastos», *ABC* [Madrid], 10 nov. 1985, p. 3.

GARSCHA, K.: «"Ilustración" como tema y método en la obra de Augusto Roa Bastos», *Actas,* 13-19.

GERTEL, ZUNILDA: *La novela hispanoamericana contemporánea,* Edit. Columba, Buenos Aires, 1970, pp. 127-129.

GIACOMAN, HELMY F.: «Prefacio», Giacoman, p. 9.

GOIC, CEDOMIL: *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana,* Edit. Crítica, Barcelona, 1988, vol. III, pp. 388, 399.

GOLOBOFF, G.: «La obra de Augusto Roa Bastos: nuevos caminos para la narrativa hispanoamericana», *RCLL,* pp. 23-33.

GOLLUSCIO DE MONTOYA, EVA: «Presencia y significación de la piedra en *Yo el Supremo*», *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien* [Toulouse], n.º 29, 1977, pp. 89-95.

GONZÁLEZ, EDUARDO: «El Supremo yo y sus réplicas: bosquejo de un perfil carismático», *Las voces del karaí,* pp. 127-151.

GONZÁLEZ, RAYMOND: *The Latin American Dictator in the novel,* tesis doctoral, University of Southern California, 1975.

GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R.: «The Dictatorship of Rhetoric / The Rhetoric of Dictatorship», *Latin American Research Review,* vol. XV, n.º 3, 1980, pp. 205-228.

GRACIA CALVO, MERCEDES: «El punto de vista y la perspectiva en los cuentos de Augusto Roa Bastos», *Las voces del karaí,* pp. 163-172.

«La enunciación como procedimiento artístico y como tema en los cuentos de Augusto Roa Bastos», *Anthropos,* pp. 46-50.

GRACIA NORIEGA, IGNACIO: «El momento actual de Augusto Roa Bastos», *La Nueva España* [Oviedo], 12 ene. 1986, p. 31.

GRANDE, FÉLIX: «Tizones bajo la ceniza», *El Socialista.* Madrid, 23 de marzo 1983.

GREEN, CONNIE: «*Yo el Supremo:* un enigma histórico», *Las voces del karaí,* pp. 83-92.

GREGORICH, LUIS: «Las luces del Supremo Dictador», *Redacción* [Buenos Aires], n.° 19, sep. 1974, pp. 36-37.

GROSSMANN, RUDOLF: *Historia y problemas de la literatura latinoamericana,* Edics. Revista de Occidente, Madrid, 1972, pp. 626-627.

GULLÓN, RICARDO: «Un lujo de la Hispanidad», *ABC* [Madrid], 17 nov. 1989, p. 82.

GUMICIO, MARIANO BAPTISTA: «La guerra de la sed en la narrativa de Céspedes y Roa Bastos», *Imagen* [Caracas], n.° 51, 15-30 jun. 1969, pp. 6-7.

GURZA, ESPERANZA: «Gaspar ha muerto. ¡Viva el Cristo!», *La Palabra y el Hombre* [Xalapa, México], n.° 43, 1967, pp. 499-505.

«El éxito del fracaso en *El trueno entre las hojas*», *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages,* XXV, n.° 1, 1976, pp. 168-172.

HERSZENHORN, JAIME: «Reflexiones sobre la temática de los cuentos de Augusto Roa Bastos», Giacoman, pp. 251-266.

HOLZAPPEL, TAMARA: «*Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos», *The Modern Language Journal,* vol. LV, n.° 7, nov. 1971, pp. 481-482.

HORL, SABINE: «La forma como portador de significado. Acerca de "Contar un cuento" de Augusto Roa Bastos», *Actas.*

RCLL, pp. 23-33.

IRALA BURGOS, ADRIANO: «El horizonte ideológico en *Yo el Supremo*», *Comentarios,* pp. 49-61.

ISSOREL, JACQUES: «Las dos caras de la reflexión sobre el lenguaje en *Yo el Supremo,* de Augusto Roa Bastos», *Monteagudo* [Universidad de Murcia], n.° 60, 1978, pp. 21-28.

JAKFALVI, SUSANA: Reseña sobre *El baldío, La Estafeta Literaria* [Madrid], n.° 624, 15 nov. 1977, p. 2994.

JITRIK, NOÉ: «Las dos caras de reflexión sobre la dictadura: *Yo el Supremo*», *Diorama de la Cultura de Excelsior* [México], 17 nov. 1974, pp. 10-11.

«*Yo el Supremo:* la escritura en el centro del incendio», *Papel Literario de El Nacional* [Caracas], sep. 1975, p. 2.

JOSEPH, JOHN EARL: «Historia y ficción», *Las voces del karaí,* pp. 19-20 [Discurso inaugural del Coloquio Internacional sobre la obra de Augusto Roa Bastos, 4 de abril de 1985, Oklahoma State University, Stillwater].

KING JOHN: «*Yo el Supremo:* Dictatorship and writing in Latin American», *Comparison* [Warwick], n.° 7, primavera 1978, pp. 98-106.

Sur: a study of the Argentine literary journal and its role development of a culture: 1931-1970, Cambridge University, 1986, pp. 38, 183-184.

KISNERMAN, NATALIO: «*Hijo de hombre*», *Cuadernos* [Buenos Aires], vol. VII, n.° 26, 1960, pp. 76-78.

KLEINBERG, ANDRÉS: «Estudio estructural de *Hijo de hombre,* de Roa Bastos», *Atenea* [Concepción, Chile], año XLV, n.° 167, abr.-jun. 1968, pp. 155-167.

Giacoman, pp. 187-201.

KOHUT, K.: «*Yo el Supremo:* reflexión histórica y realidad política actual», *Actas,* 129-148.

KRANIAUSKAS, JOHN: «Prolegómenos a una lectura contextual de *Yo el Supremo*», *Las voces del karaí,* pp. 109-118.

KRYSINSKI, WLADIMIR: «Entre la polifonía topológica y el dialogismo dialéctico: *Yo el Supremo* como punto de fuga de la novela moderna», *Las voces del karaí,* pp. 41-52.

KUBAYANDA, BEKUNURU: «Sin razón de la razón: *Yo el Supremo* como paradoja», *Las voces del karaí,* pp. 119-126.

KUTEISCHICOVA, VERA y OSPOVAT, LEV: «El destino del hombre y del pueblo del Paraguay. La novela de Augusto Roa Bastos *Hijo de hombre*», *La nueva novela latinoamericana de los años 50 y 60,* Edit. Soviética, Moscú, 1976.

LAMEL, HUGO: «Los cuentos de Augusto Roa Bastos», *Clarín* [Buenos Aires], 3 nov. 1966.

LASTRA, PEDRO: «Nota preliminar del antologador», *Madera quemada,* El Lector, Asunción, 1983, pp. 5-9.

LATCHAM, RICARDO: *Antología del cuento hispanoamericano contemporáneo,* Zig-Zag, Santiago de Chile, 1968, pp. 58-59.

LATORRE, M.: «*Hijo de hombre,* historia mítica», *Revista de Letras,* n.° 25, 1976, pp. 219-230.

LEAL, LUIS: *Breve historia de la literatura hispanoamericana,* Alfred A. Knopf, Nueva York, 1971, pp. 291, 337-338.

LECHNER, JAN: «Apuntes para el estudio de la prosa de Roa Bastos», *Norte* [Amsterdan], año XII, n.° 2, mar.-abr. 1971, pp. 28-34.

«Nota preliminar», *Norte,* pp. 8-11.

«Augusto Roa Bastos: datos biográficos y bibliografía», *Norte,* pp. 68-70.

LEENHARD, JACQUES: «La dictée de Gaspar de Francia», *Littérature Latino-américaine d'aujourd'hui* (Colloque de Cerisy), Union Générale d'Editions, Paris, 1980, pp. 51-64.

«La estructura ensayística de la novela latinoamericana»,

Más allá del boom: literatura y mercado, Marcha Editores, México, 1981, pp. 130-143.
«Essai et récit: à propos de l'oeuvre de Augusto Roa Bastos», *Perspectivas de comprensión y de explicación de la narrativa latinoamericana,* Grandes Seminarios de Travers, edición de S. M. López Albaida y J. Peñate Rivero, Edizioni Casagrande, Bellinzona, 1982, pp. 67-77.

LEHNERDT, URTE: «Ensayo de interpretación de *Hijo de hombre* a través de un simbolismo cristiano y social», *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], n.° 65, ene.-abr. 1968, pp. 67-82. Giacoman, pp. 169-185.

LEÓN, OLVER GILBERTO DE: «Augusto Roa Bastos», *Cuentistas hispanoamericanos en la Sorbona,* Edics. Mascarón, Barcelona, 1983, pp. 283-285.
«En torno a la *Antología personal* de Augusto Roa Bastos», *Actas.*

LEWIS, TRACY K.: «Intimaciones míticas: El lenguaje indígena en los cuentos de Roa Bastos y Arguedas», *Las voces del karaí,* pp. 173-186.

LIBERTELLA, HÉCTOR: «Roa Bastos: el lenguazo y/o la patografía», *Cuadernos de Literatura* [México], tomo I, n.°2, 1983, pp. 12-19.

LICHTBLAU, MYRON L.: «Poetic expression in Roa Bastos' *Hijo de hombre*», *Studies in honor of Gerald E. Wade,* compilados por S. Bowman, Madrid, 1979, pp. 143-150.

LIENHARD, MARTÍN: «Apuntes sobre los desdoblamientos, la mitología americana y la escritura en *Yo el Supremo*», *Hispamérica* [Nueva York], vol. VII, n.° 19, abr. 1978, pp. 5-12.
«*Moriencia,* una intertextualidad indoamericana», *Texto Crítico* [Xalapa, México], vol. VIII, n.° 24-25, ene.-dic. 1982.
«Una intertextualidad "indoamericana" y *Moriencia,* de Augusto Roa Bastos», *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], vol. L, n.° 127, abr.-jun. 1984, pp. 505-523.

LISCANO, JUAN: «Augusto Roa Bastos», *Les Vingt Meilleures nouvelles de l'Amérique Latine,* Seghers, Paris, 1958, p. 304.

LOPE, MONIQUE DE: «Le statut idéologique de la lecture», *L'idéologique dans le texte,* Actes de II Colloque (1978) du Séminaire d'Etudes Littéraires, Toulouse, 1984, pp. 133-138.

LÓPEZ DE ABIADA, JOSÉ MANUEL: «Breve noticia. Juan Rengo, en supuesto renco derrengado por Roa», *Perspectivas de comprensión y de explicación de la narrativa latinoamericana,* Bellinzona, 1982, pp. 95-112.

LUCHTING, WOLFGANG A.: «Time and transportation in *Hijo de hombre*», *Research Studies,* n.° 41, 1973, pp. 98-106. *Norte,* pp. 46-56.

MAHIEU, JOSÉ AGUSTÍN: «Literatura y cine en Latinoamérica», *Cuadernos Hispanoamericanos* [Madrid], n.° 367-368, ene.-feb. 1981, p. 307.
Panorama del Cine Iberoamericano, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1990, pp. 30-31, 38, 135.

MALDAVSKY, DAVID: «Un enfoque semiótico de la narrativa de Roa Bastos: *Hijo de hombre*», Humboldt [Hamburgo], n.° 52, 1973, pp. 66-71. Giacoman, pp. 79-95.

MARCO, JOAQUÍN: «Augusto Roa Bastos. *Yo el Supremo* (1974)», *Literatura hispanoamericana: del Modernismo a nuestros días,* Espasa Calpe, Madrid, 1987 (Austral, A17), pp. 361-366.

MARCOS, JUAN MANUEL: «Estrategia textual de *Yo el Supremo*», *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], vol. XLIX, n.° 123-124, abr.-sep. 1983, pp. 433-448.
«Ámbito y postulados del postmodernismo paraguayo», *Anales de Literatura Hispanoamericana,* Universidad Complutense [Madrid], n.° 14, 1985, pp. 67-79[3].
«Las voces del karaí», *Las voces del karaí,* pp. 15-18.

MAREY, LEA: «Roa Bastos et le Paraguay», *Les Langues Néo-Latines* [Paris], n.° 220, 1977, pp. 87-100.

MARINI PALMIERI, ENRIQUE: «Roa Bastos: *Yo el Supremo*», *Caudillos, caciques et Dictateurs dans le roman hispano-américain,* coordinado por Paul Verdevoye, Editions Hispaniques, Paris, 1978, pp. 339-363.
«Augusto Roa Bastos: De la memoria, del tiempo y de la verdad en el camino espinoso de lo absoluto», *Megafón* [Buenos Aires], n.° 14, jul.-dic. 1984.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, ALEXIS: «Los candidatos IV, *Yo el Supremo*», *Papel Literario de El Nacional* [Caracas], 8 may. 1977, p. 2.

MARTIN, GEORGES: «Repères pour une étude de la "compilatoire" historique dans *Yo el Supremo*», *Imprévue* [Centre d'Etudes et de Recherches Socio-Critiques, Université Paul Valéry, Montpellier], n.° especial, 1977, pp. 37-55.
Les Langues Néo-latines [Paris], III, n.° 22, 1977, pp. 21-41.

MARTIN, GERALD: «Roa Bastos: basta ya y abajo la bota.

[3] *Cita un ensayo suyo,* «Yo el Supremo *como deconstrucción del discurso histórico*», *discurso leído en la Universidad de Maryland (27 de marzo de 1982).*

"Collage" crítico-gutural sobre los intelectuales y el pueblo», *Norte*, pp. 57-67.
«*Yo el Supremo:* The dictator and his script», *Forum for Modern Language Studies* [Edimburgo], vol. XV, n.° 2, abr. 1979, pp. 169-183.
Contemporary Latin American Fiction, editado por S. Bacarisse, Scottish Academic, Edimburgo, 1980, pp. 73-87.
«On Dictatorship and Rhetoric in Latin American Writing», *Latin American Research Review*, vol. 19, n.° 3, 1982, pp. 207-227.
MARTÍNEZ, PEDRO J.: «La novela y el saber político», *Politeia* [Universidad Central de Venezuela, Caracas], n.° 4, 1975, pp. 257-273.
MARTÍNEZ, TOMÁS ELOY: «Roa Bastos y la América verdadera», *La Nación* [Buenos Aires], 2 oct. 1960.
MARTUL TOBÍO, LUIS: «La función del narrador en la obra de Roa Bastos», *Anales de Literatura Hispanoamericana* [Universidad Complutense, Madrid], n.° 6, 1977, pp. 151-174.
MATAMORO, BLAS: «Debate sobre historia y literatura en la semana dedicada a Roa Bastos», *El País* [Madrid], 12 nov. 1985.
«Roa Bastos: *Yo/El/Supremo*», *Lecturas americanas (1974-1989)*, Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1990, pp. 223-230.
MATURO, GRACIELA: «*Yo el Supremo:* la recuperación del sentido», *Megafón* [Buenos Aires], vol. II, n.° 3, jul. 1976, pp. 151-156.
MATUS ROMO, EUGENIO: «*Yo el Supremo:* Maravilla y simbolismo», *Textos*, pp. 1-23.
MAURO, TERESITA: «Augusto Roa Bastos y el oficio de narrar». *Anthropos*, pp. 36-42.
MAYRE, LÉA: «Roa Bastos et le Paraguay», *Les Langues Néolatines* [Paris], n.° 220, 1977, pp. 87-100.
MAZZANTI, CARLOS: «*Hijo de hombre*», *Noticias Gráficas* [Buenos Aires], 31 jul. 1960.
MELIÁ, BARTOLOMEU: «Del buen uso de los mitos», *Alcor* [Asunción], n.° 1, 2ª época, ene.-abr. 1971, pp. 8-17.
MÉNDEZ-FAITH, TERESA: «Reflexiones en torno a textos-contextos paraguayos: rescate de una realidad camuflada», *Discurso Literario* [Oklahoma], vol. 1, n.° 1, 1983.
«Dictadura y espacios "cárceles" en *Hijo de hombre* y *Yo el Supremo*», *Chasqui*, vol. XIII, n.° 1, nov. 1983.
MENTON, SEYMOUR: «Augusto Roa Bastos», *El cuento hispanoamericano, Antología crítico-histórica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, pp. 280, 291-292.
«Realismo mágico y dualidad en *Hijo de hombre*», *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], vol. XXXIII, n.° 63, ene.-jun. 1967, pp. 55-70.
Giacoman, pp. 203-220.
MERCADO, TUNUNA: «Sólo importa el libro que hacen los pueblos *(Yo, el Supremo)*», *La Cultura en México* [Suplemento de *Siempre*, México], n.° 670, 11 dic. 1974, p. VI.
MERINO, JOSÉ MARÍA: «Roa Bastos y la verdad de la literatura», *ABC Literario* [Madrid], n.° 481, 21 abr. 1990, p. XVI.
MIGNOLO, WALTER: «Ficcionalización del discurso historiográfico», Sosnowski.
MILIANI, DOMINGO: «El dictador: objeto narrativo en *Yo el Supremo*», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* [Lima], n.° 4, 1976, pp. 103-119.
«El dictador: Objetivo narrativo en dos novelas hispanoamericanas: *Yo el Supremo* y *El Recurso del Método*», *Actas del Symposium Internacional de Estudios Hispánicos* (Budapest, 18-19 ago. 1976), Edit. de la Academia de Ciencias de Hungría, Budapest, 1978.
MIRET, ENRIC: «En torno a *Hijo de hombre*», *Norte*, pp. 35-45.
MONTERO, JANINA: «Realidad y ficción en *Hijo de hombre*», *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], vol. XLII, n.° 95, abr.-jun. 1976, pp. 267-274.
MONTERO, MANUEL y NAVARRO, MAIKA: «El escritor paraguayo Augusto Roa Bastos alcanza la gloria del Premio Cervantes», *La Voz de Asturias* [Oviedo], 17 nov. 1989, p. 32.
MORENO DURÁN, RAFAEL HUMBERTO: «El poder en la narrativa latinoamericana», *Camp de l'Arpa* [Barcelona], n.° 25-26-27, oct.-dic. 1975, pp. 35-40.
MORENO TURNER, FERNANDO: «La noche triste de el Supremo. Un modelo de estructura reflexiva en la novela de Roa Bastos», *Textos*, pp. 25-45.
«*Yo el Supremo:* Renovación de una temática», *Seminario*, pp. 153-175.
«Poder de la música, música del poder: Variaciones sobre un tema de *Yo el Supremo*», *RCLL*, pp. 73-80.
Premio, pp. 97-108.
«Para una nueva lectura de *Hijo de hombre*», *Anthropos*[4], pp. 54-59.

[4] *Está en prensa «Texto y contexto de* Moriencia», *en* La cuentística de Augusto Roa Bastos, *Coloquio de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers.*

MORLEY, MÓNICA: «Sobre el discurso cultural americano, su vigencia y elaboración en los textos de Roa Bastos», *Discurso Literario* [Oklahoma State University], vol. I, n.° 2, primavera 1984, pp. 257-266.

MORÓN, GUILLERMO: «Augusto Roa Bastos: Paraguay al rojo vivo» (1), *Momento y Gente* [Caracas], año XX, n.° 1.095, 11-17 jul. 1977, pp. 68-72.

«*Yo el Supremo:* el gran Dictador del Paraguay» (2), *Momento y Gente* [Caracas], año XX, n.° 1.096, 18-24 jul. 1977, pp. 68-72.

«Noticia sobre Augusto Roa Bastos», *Escritores latinoamericanos contemporáneos,* Edit. Equinoccio, Universidad Simón Bolívar, Caracas, 1979, pp. 265-291.

MUÑOZ CORTÉS, MANUEL: «Aspectos estilísticos de la prosa de Roa Bastos», *Actas.*

MUÑOZ MOLINA, ANTONIO: «Premio al Premio», *ABC* [Madrid], 17 nov. 1989, p. 79.

NAJT, MYRIAM y REYZABAL, MARÍA VICTORIA: «El significado de la vida en *Hijo de hombre* de Roa Bastos», *Cuadernos Hispanoamericanos* [Madrid], n.° 350, ago. 1979, pp. 265-279.

NASSI, AMELIA: «Bibliografía de la obra de Roa Bastos (novelas, cuentos, selecciones, poesía, teatro, y otros textos de ficción, poemas, notas y ensayos)», *Crisis* [Buenos Aires], n.° 3, jul. 1973, p. 42.

NOUHAUD, D.: «Para vivir de cuerpo ausente», *Actas.*

OCAMPO DE GÓMEZ, AURORA M.: «Augusto Roa Bastos», *Novelistas iberoamericanos contemporáneos.* Obras y bibliografía crítica, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980, pp. 102-107.

ONETTI, JUAN CARLOS: «Uno de los más grandes del castellano», *El País* [Madrid], 17 nov. 1989, p. 45.

PACHECO, CARLOS[5]: «Nuevas claves para una lectura de la polifonía en *Yo el Supremo*», *RCLL,* 47-72.

Introducción, cronología y bibliografía de *Yo el Supremo,* Biblioteca Ayacucho, n.° 123, Caracas, 1986.

«YO/ÉL: Primeras claves para una lectura de la polifonía cultural en *Yo el Supremo*», Sosnowski.

«La binariedad como modelo de concepción estética en la cuentística de Augusto Roa Bastos», *Las voces del karaí,* 155-162.

PAGANINI, ALBERTO: «Roa Bastos narrador *(Moriencia)*», *Marcha* [Montevideo], n.° 1.456, ago. 1969, p. 29.

PANCORBO, LUIS: «Tres tristes tiranos», *Revista de Occidente* [Madrid], n.° 19, may. 1977, pp. 12-16.

PAOLA, LUIS DE: «*Yo el Supremo* de Roa Bastos. Una novela difícil», *Informaciones de las Artes y las Letras* [Suplemento cultural de *Informaciones,* Madrid], n.° 443, 6 ene. 1977, p. 2.

PARANAGUA, PAULO ANTONIO: «Un personnage obsédant du roman latinoamericaine: el caudillo», *Rouge* [Paris], n.° 318, 7 abr. 1977, p. 10.

«Les particularités», *Rouge* [Paris], n.° 319, 8 abr. 1977, p. 10.

«Convergences des écrivains», *Rouge* [Paris], n.° 320, 9 abr. 1977, p. 10.

PASSAFARI DE GUTIÉRREZ, CLARA: «La condición humana en la narrativa de Augusto Roa Bastos», *Universidad* [Rosario], n.° 49, oct.-dic. 1960, pp. 137-161.

Giacoman, pp. 24-45.

PERERA SAN MARTÍN, NICASIO: «*Hijo de hombre:* Novela e intrahistoria», *Actas.*

«La escritura del poder y el poder de la escritura», *Seminario,* pp. 127-147.

«La lección de la escritura», *Textos,* 47-60.

«*Yo el Supremo* y la novela histórica», *Hommage des Hispanistes Français à Noël Salomon,* Edit. Laia, Barcelona, 1979, pp. 667-676.

«*Hijo de hombre:* novela e intrahistoria», *RCLL,* pp. 91-100.

PÉREZ CHÁVEZ, EMILIO: «*Los pies sobre el agua* o la voz en el exilio», *Época* [Revista de Cultura, Asunción], n.° 22, ene.-feb. 1968, pp. 16-19.

PÉREZ GONZÁLEZ, LILIA: «Sobre *Hijo de hombre,* de Roa Bastos», *Cuadernos Hispanoamericanos* [Madrid], n.° 334, abr. 1978, pp. 111-118.

PÉREZ-MARICEVICH, FRANCISCO: *La poesía y la narrativa en el Paraguay,* Edit. del Centenario, Asunción 1969.

PEROZO NAVERA, BLAS: «*Madera quemada*», *Actual* [Revista de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela], n.° 5, may.-dic. 1969, pp. 178-184.

PICCINI, MABEL: «*El trueno entre las hojas* y el humanismo revolucionario», *Cuadernos del Instituto de Literatura Argentina e Iberoamericana* [Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades], vol. I, n.° 1, 1965, pp. 239-249.

[5] *Desconozco si publicó* «Yo el Supremo. *Polifonía y visión caleidoscópica», artículo presentado en el* Simposio Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana ante la historia, *celebrado en marzo de 1982 en la Universidad de Maryland. Otro tanto debo decir de su* Narrativa de la dictadura y crítica literaria, *Academia Nacional de la Historia, Caracas.*

Giacoman, pp. 237-249.
«Prólogo» a *El trueno entre las hojas,* Edit. Losada, Buenos Aires, 1976, 4ª edición; Edit. Bruguera, Barcelona, 1977, pp. 1-19.

PINO MÉNDEZ, ANTONIO: «*Yo el Supremo:* Dictadura y polémica», *La Palabra y el Hombre* [Revista de la Universidad Veracruzana], n.° 17, ene.-mar. 1976, pp. 70-80.

PLA, JOSEFINA: «Augusto Roa Bastos: *Hijo de hombre*», *Diálogo* [Asunción], n.° 4, 2ª época, abr. 1962, p. 14.
Reseña de *El naranjal ardiente, Alcor,* n.° 17, ene.-mar. 1962.
«Aspectos de la cultura paraguaya. La literatura paraguaya en el siglo XX», *Cuadernos Americanos* [México], año XXI, vol. CXX, n.° 1, ene.-feb. 1962, pp. 68-90.
«La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha», *Cuadernos Hispanoamericanos* [Madrid], n.° 198, jun. 1966, pp. 577-598.
«Apuntes para una historia de la cultura paraguaya», *Historia edilicia de la ciudad de Asunción,* Talleres de Artes Gráficas Zamphirópolos, Asunción, 1967.
«La narrativa paraguaya», *Cuadernos Americanos* [México], CXXXVIII, n.° 4, jul.-ago. 1968.
«La narrativa en el Paraguay de 1900 a la fecha», *Cuadernos Hispanoamericanos* [Madrid], n.° 231, mar. 1969, pp. 641-654.
«*Yo el Supremo* de Roa Bastos», *Acción* [Asunción], n.° 23, ago. 1974, pp. 29-31.
«*Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos», *Comentarios,* pp. 63-66.
La literatura paraguaya del siglo XX, Edics. Comuneros, Asunción, 1976.
«*Yo el Supremo* desde el pasquín pórtico», *Letras de Buenos Aires,* n.° 3, abr.-jun. 1981, pp. 155-164.
«Homenaje de adhesión», *Semana de autor. Augusto Roa Bastos,* Cultura Hispánica, Madrid, 1986, pp. 11-12.
«1811-1987: De los Próceres de Mayo a las últimas tendencias», *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica,* vol. 3, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988, pp. 250-261.

PLA, JOSEFINA y PÉREZ MARICEVICH, FRANCISCO: «Narrativa paraguaya (recuento de una problemática)», *Cuadernos Americanos* [México], vol. CLIX, n.° 4, jul.-ago. 1968, pp. 181-196.

PREGO, OMAR: «Con García Márquez, Roa Bastos y Carpentier, nuevo impulso a la literatura latinoamericana en Europa», *Uno más uno* [México], n.° 41, 26 dic. 1977, p. 19.

PUEBLA, MANUEL DE LA: «El estilo narrativo de Augusto Roa Bastos», Giacoman, pp. 47-62.

QUIROGA CLERIGO, MANUEL: «*Hijo de hombre,* de Augusto Roa Bastos. Un pueblo en busca perpetua de su libertad», *Informaciones de las Artes y las Letras* [Madrid], n.° 499, 16 feb. 1978, p. 7.

RABASSA, GREGORY: «*El trueno entre las hojas*», *Revista Hispánica Moderna* [Columbia University, Nueva York], n.° 2, abr. 1955, p. 151.

RAMA, ÁNGEL: «Diez problemas para el novelista latinoamericano», *Casa de las Américas* [La Habana], n.° 26, oct.-nov. 1964, p. 17.
«Un paraguayo mira al hombre», *Marcha* [Montevideo], 7 ago. 1959, p. 22.
«El dictador letrado de la revolución nacional latinoamericana», *Revista de Literatura Hispanoamericana* [Universidad de Zulía, Maracaibo], n.° 8, ene.-jul. 1975, pp. 11-47.
«El dictador letrado de la Revolución latinoamericana», *Los dictadores latinoamericanos,* Fondo de Cultura Económica, México, 1976, pp. 21-41.
«Los contestatarios del poder», *Novísimos narradores hispanoamericanos en «Marcha»,* Marcha Editores, Méx., 1981, pp. 9-48. (Complemento útil es *Más allá del boom: literatura y mercado,* editado por Rama en la misma editorial en 1981 y en Folios Edics., Buenos Aires, 1981).

RAMÍREZ MONTERO, LUIS: «La supremacía del lenguaje *(Yo, el supremo)*», *La Onda* [Suplemento de *Novedades,* México], 8 dic. 1974, p. 5.

RAMOND, M. y otros: «Presentación del film: La partie d'écriture: "Lucha hasta el alba" de Augusto Roa Bastos», *Actas,* pp. 41-57.

ROBLES, HUMBERTO E.: «El círculo y la cruz en *Hijo de hombre*», *Nueva Narrativa Hispanoamericana* [Nueva York], n.° 4, ene.-set. 1974, pp. 193-219.

RODRÍGUEZ, ANA MARÍA DE: «*El baldío*», *El Universal* [Caracas], 25 jun. 1966.

RODRÍGUEZ, IGNACIO: «Los personajes en la novela de Augusto Roa Bastos», *Taller de Letras* [Santiago de Chile], n.° 1, 1971.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, HUGO: «Augusto Roa Bastos y *El trueno entre las hojas*», *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], vol. XX, n.° 39, mar. 1955, pp. 19-45.
Korn, Romero, Güiraldes, Unamuno, Ortega, literatura paraguaya y otros ensayos, Edics. de Andrea, México, 1958, pp. 171-198.

«Augusto Roa Bastos, novelista del Paraguay», *Alcor* [Asunción], n.º 20, sep.-oct. 1962, pp. 6-9.
«*Hijo de hombre,* de Roa Bastos, y la Intrahistoria del Paraguay», *Cuadernos Americanos* [México], XXII, CXVII, n.º 2, mar.-abr. 1963, pp. 221-234.
«El sentido universalista de *Hijo de hombre,* de Roa Bastos, o la Intrahistoria del Paraguay», *Sugestión e Ilusión* (Ensayos de Estilísticas e Ideas), Universidad Veracruzana, México, 1967 (Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias), Universidad Veracruzana, 37, pp. 75-98.
«*Hijo de hombre,* de Roa Bastos y la intrahistoria del Paraguay», Giacoman, pp. 63-78.
«Un experimento borgiano: "La excavación", de Roa Bastos», *La Palabra y el Hombre* [Universidad Veracruzana, Xalapa, México], n.º 41, ene.-mar. 1967, pp. 5-17.
«Jorge Luis Borges en "La excavación" de Augusto Roa Bastos», Giacoman, pp. 221-235.
El cuento hispanoamericano ante la crítica, edición y prólogo de Enrique Pupo-Walker, Edit. Castalia, Madrid, 1973, pp. 179-194.
«Verdad oficial y verdad verdadera en "Borrador de un informe", de Augusto Roa Bastos», *Cuadernos Americanos* [México], XXVII, n.º 1, ene.-feb. 1968, pp. 251-267.
Giacoman, pp. 277-294.
Studies in Short Fiction [Newberry Collage, South Carolina], vol. VIII, n.º 1, invierno 1971, pp. 141-154.
La literatura paraguaya, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968, pp. 44-45, 48-50, 53-55.
«Un experimento fallido: "El pájaro mosca"», *Anuario Humanitas* [Centro de Estudios Humanísticos, Universidad de Nuevo León, Monterrey], 1969, pp. 387-400.
Historia de la literatura paraguaya, Edics. de Andrea, México, 1970, pp. 131-135, 182-186 (Col. Studium, 63).
Literatura paraguaya, Edics. Comuneros, Asunción, 1971.
«La narrativa paraguaya desde 1960 a 1970», *Nueva Narrativa Hispanoamericana* [Nueva York], n.º 1, ene. 1972, pp. 39-58.
«Dos cuentos de Augusto Roa Bastos», *Narrativa hispanoamericana. Güiraldes-Carpentier-Roa Bastos-Rulfo (estudios sobre invención y sentido),* Edit. Gredos, Madrid, 1973 (Biblioteca Románica Hispánica, Campo abierto, 33), pp. 37-81; contiene sus trabajos sobre «Borrador de un informe» y «El pájaro mosca».
Reseña de DAVID WILLIAM FOSTER: *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], vol. XLI, n.º 90, ene.-mar. 1975, pp. 147-148.
«Augusto Roa Bastos y el bilingüismo paraguayo», *Cuadernos Americanos* [México], vol. CCIV, n.º 2, mar.-abr. 1976, pp. 199-208.
«Mocedades de Augusto Roa Bastos (Apuntes para una prehistoria literaria)», *Letras de Buenos Aires,* n.º 3, abr.-jun. 1981, pp. 165-178.
«El vanguardismo en el Paraguay», *Revista Iberoamericana* [Pittsburgh], vol. XLVIII, n.º 118-119, ene.-jun. 1982, pp. 241-255.
RODRÍGUEZ ALCALÁ DE GONZÁLEZ ODDONE, BEATRIZ: «*Yo el Supremo* visto por su autor y aproximaciones», *Comentarios,* pp. 9-32.
RODRÍGUEZ GARABITO, AGUSTÍN: «El mundo del libro: *Hijo de hombre*», *Boletín Cultural y Bibliográfico* [Bogotá], vol. IV, n.º 4, 1961, pp. 293-299.
RODRÍGUEZ-LUIS, JULIO: «*Del experimento al compromiso*», *La literatura hispanoamericana entre compromiso y experimento,* Edit. Fundamentos, Madrid, 1984 (Col. Espiral, 90), pp. 261, 288, 292, 297.
RODRÍGUEZ RICHARD, J.: «"Mano cruel", narración picaresca de Roa Bastos», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* [Santander], vol. XLV, ene.-dic. 1969, pp. 239-254.
ROMERO, ARMANDO: «*Yo el Supremo* escritor de la república», *Las voces del karaí,* pp. 61-69.
«Yo el Supremo Escritor de la República», *Gente de pluma (Ensayos críticos sobre literatura latinoamericana),* Edit. Orígenes, Madrid, 1989, pp. 107-116.
ROSA, DORIS C. DA: «*Yo el Supremo* and Augusto Roa Bastos search for the future of the Paraguay», *Discurso Literario* [Oklahoma State University], año I, n.º 2, primavera 1984, pp. 169-176.
ROVIRA, JOSÉ CARLOS: «Sobre los orígenes del universo narrativo de Augusto Roa Bastos», *Anthropos,* pp. 28-35.
RUFINELLI, JORGE: «El origen de una gran novela», Sosnowski.
RUIZ, MARIO E.: «La introspección autocrítica en "Contar un cuento"», Giacoman, pp. 267-276.
SAAD, GABRIEL: «El episodio de Tevegó como "fábula interna" de la novela», *Textos,* pp. 61-76.
«"El pájaro mosca": palabra de la madre, escritura del padre», *Cuadernos Hispanoamericanos* [Madrid], n.º 375, sep. 1981, pp. 490-503.
«La novela renueva la historia: *Yo el Supremo* de Roa Bastos y *Les géorgiques* de Claude Simon», *Actas,* 119-127.

«Vacío semántico, relato, mutilación. Del cuento como encuentro con un traidor», *RCLL*, pp. 101-108.

SÁNCHEZ REGUEIRA, M.: «Literatura de denuncia en *Hijo de hombre*», *Actas.*

SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO: «Augusto Roa Bastos», *Escritores representativos de América*, Edit. Gredos, Madrid, 1976, 3ª serie, vol. III, pp. 141-151 (Campo abierto, 34).
Historia comparada de las literaturas americanas, Edit. Losada, Buenos Aires, 1976, vol. IV, pp. 207-208.

SANTA CECILIA, CARLOS G.: «Roa Bastos en casa del dictador», *Diario 16* [Madrid], 28 abr. 1990, p. 29.

SANTANA, JOAQUÍN G.: «*Yo el Supremo*», *Bohemia* [La Habana], vol. LXVII, n.º 12, 19 mar. 1976, p. 27.

SANTANDER, CARLOS: «La secuencia del incendio en *Yo el Supremo*», *Textos*, pp. 79-93.

SARLO, BEATRIZ: «*Yo el Supremo*, el discurso del poder», *Los Libros* [Buenos Aires], n.º 37, sep.-oct. 1974, pp. 24-25.

SATUÉ, FRANCISCO J.: «Cuarenta años de humanidad», *Diario 16* [Madrid], 11 nov. 1985, p. 38.

SCHRADER, LUDWIG: «Prefacio», *Actas.*

SELVA, MAURICIO DE LA: «La novela triunfadora, de Roa Bastos», *Excelsior* [México], 15 ene. 1961.
«Libros. *(Hijo de hombre)*», *Cuadernos Americanos* [México], n.º 2, mar.-abr. 1972, pp. 247-249.

SHAW, DONALD L.: «Augusto Roa Bastos», *Nueva narrativa hispanoamericana*, Edics. Cátedra, Madrid, 1981, pp. 135-141.

SICARD, ALAIN: «Du pouvoir», *France Nouvelle* [Paris], n.º 1.675, 19 dic. 1977, pp. 34-36.
«La Bella Andaluza, parábola del texto ausente», *Textos*, pp. 95-114.
«*Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos: le mythe et l'histoire», *Hommage des Hispanistes Français à Noël Salomon*, Edit. Laia, Barcelona, 1979, pp. 783-792.
«El texto y su doble en algunos incipit de "Moriencia" de Augusto Roa Bastos», *Actas*, pp. 95-114.
«Traición, expiación y escritura en dos textos de Augusto Roa Bastos (*Hijo de hombre* y "La rebelión")», *RCLL*, pp. 81-90.
«Del incesto al parricidio: escritura y sexualidad en la obra de Augusto Roa Bastos», Centre de Recherches Latino Américaines, Université de Poitiers, *Coloquio internacional Escritura y sexualidad en la Literatura Hispanoamericana*, Edit. Fundamentos, Madrid, 1990 (Colección Espiral Hispanoamericana), pp. 337-347.

SILVA, LINCOLN: «Literatura y realidad en Paraguay», *El Gallo Ilustrado* [Suplemento de *El Día*, México], n.º 767, 6 mar. 1977, pp. 10-11.

SIMÓN, PEDRO: «Cronología de Augusto Roa Bastos», *Bohemia* [La Habana], n.º 42, 16 oct. 1970, p. 13.

SOMMERS, JOSEPH: «The Indian Oriented Novel in Latin America», *Journal of Inter-American Studies* [University of Miami, Florida], vol. IV, n.º 2, abr. 1964, pp. 256-260.
«Un juicio sobre *Hijo de hombre*», *Alcor* [Asunción], n.º 33, nov.-dic. 1964.

SOSNOWSKI, SAÚL: «A propósito de Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana ante la historia», Sosnowski.

UGALDE, SHARON KEEFE: «The Mythical Origins of *el Supremo*», *Journal of Spanish Studie Twentieth Century*, vol. VIII, n.º 3, 1980, pp. 293-305.
«Binarism in *Yo el Supremo*», *Hispanic Journal*, vol. II, n.º 1, fall 1980, pp. 69-77.
«La dicotomía latinoamericana civilización-barbarie en las obras de Roa Bastos», *Eco* [Bogotá], n.º 266, dic. 1983, pp. 202-215.
«La reestructuración de la dicotomía latinoamericana civilización-barbarie en las obras de Roa Bastos», *Las voces del karaí*, pp. 205-215.

USLAR PIETRI, ARTURO: «Vocación irrenunciable por la democracia y la libertad», *ABC* [Madrid], 17 nov. 1989, p. 82.

VALDÉS, ADRIANA y RODRÍGUEZ, IGNACIO: «*Hijo de hombre:* El mito como fuerza social», *Taller de Letras* [Santiago de Chile], n.º 1, 1971, pp. 75-95.
Giacoman, pp. 97-154.

VALDEZ, RUBÉN A.: «Cita y compromiso con la obra de Augusto Roa Bastos», *Las voces del karaí*, pp. 21-22 [Discurso de clausura pronunciado en el Coloquio Internacional sobre la obra de Augusto Roa Bastos, el 6 de abril de 1985, en Oklahoma State University, Stillwater].

VALLEJOS, ROQUE: *La literatura paraguaya como expresión de la realidad nacional*, Edit. Don Bosco, Asunción, 1967 (Col. Ñanduti Literario, III).

VARELA JÁCOME, BENITO: *El cuento hispanoamericano contemporáneo*, Edit. Tarraco, Tarragona, 1976.

VARGAS LLOSA, MARIO: «Crónica del Paraguay: La ciudad recobrada», *Marcha* [Montevideo], n.º 1.320, 9 sep. 1966.
Caretas [Lima], 11-13 sep. 1966, pp. 34-36.

VÉLEZ SERRANO, LUIS: «*Yo, el Supremo:* Reseña», *Cambio,* n.º 13-14, dic. 1978-mar. 1979, pp. 91-96.

«*Yo el Supremo,* análisis lingüístico de un microtexto», *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Lingüística* y Filología de la América Latina, Phoenix, septiembre 1981, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988, pp. 1057-1068.

VERDEVOYE, PAUL: «Augusto Roa Bastos», *Antología de la narrativa hispanoamericana, 1940-1970,* Edit. Gredos, Madrid, 1979 (Biblioteca Románica Hispánica, Antología hispánica, 34), tomo II, pp. 292-294; incluye los fragmentos de *Hijo de hombre* «Exodo», pp. 294-298, «Destinados», pp. 298-300, «Misión», pp. 300-308.

VILLAR, LUIS MANUEL: «"Los Hombres": un soneto de Augusto Roa Bastos», *Las voces del karaí,* pp. 197-203.

VIÑAS, DAVID: «Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana», *Más allá del boom: literatura y mercado,* Marcha Editores, México, 1981, p. 36.

WEY, WALTER: *La poesía paraguaya. Historia de una incógnita,* traducción del portugués por Haydée Lagomarsino y Gladys Torres, Biblioteca Alfar, Montevideo, 1951, pp. 92-94.

WRIGT, WINTHORP R.: «La imagen cambiante del Doctor Francia: Una revisión historiográfica de la bibliografía en lengua inglesa», Sosnowski, pp. 69-87.

YUDICE, GEORGE: «La escritura como acto simbólico en *Terra Nostra* y *Yo el Supremo*», *Escritura* [Universidad de Central de Venezuela, Caracas], año V, n.º 10, jul.-dic. 1980, pp. 335-352.

ZULUAGA, CONRADO: *Novelas del dictador, dictadores de novela,* Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1977.

ZUM FELDE, ALBERTO: «*Hijo de hombre* visto por Zum Felde», *Alcor* [Asunción], n.º 25, ago. 1963, p. 3.

La narrativa en Hispanoamérica, Edit. Aguilar, Madrid, 1964, p. 204.

José Luis Roca Martínez y Virgilia Gil Amante



Obras de Augusto Roa Bastos

Novela

Fulgencio Miranda. Mención especial del Concurso de Novelas del Ateneo Paraguayo, Asunción, 1941. Inédita.

Hijo de hombre. Buenos Aires, Losada, 1960, 270 pp.

Reediciones: Imprenta Nacional de Cuba (1962); Revista de Occidente (1969); Casa de las Américas (1970); Círculo de Lectores (1972); Novaro (1975); Alfaguara (1977); Argos Vergara (1979); El Lector —versión definitiva— (1983); Sudamericana (1984) y Seix Barral (1985).

Traducciones: München, Hanser Verlag, 1962; London, V. Gollancz, 1965; Río de Janeiro, Civilizaçao Brasileira, 1965; Praha, Knihovna Vojáka, 1965; Stockholm, Tidens Forlag, 1967; Moscú, Literatura Artística, 1967; Lisboa, Europa-América, 1968; Oslo, Pax Forlag, 1968; Warszawa, Pax, 1972; Budapest, Magvetö Kiado, 1975; Milano, G. Feltrinelli, 1976; Ljubljana, Presernova Druzba, 1978; Amsterdam, Meulenhoff, 1979; Atenas, 1981; París, Belfond, 1982 (Versión definitiva); New York, Monthly Review Press, 1988.

Yo el Supremo. Buenos Aires, Siglo XXI, 1974, 467 pp.

Reediciones: Casa de las Américas (1979); Cátedra (1983); Círculo de Lectores (1984); Sudamericana (1985); Planeta-Agostini (1985); Alfaguara (1985); Biblioteca Ayacucho (1986); La Oveja Negra (1987); El Lector (1990).

Traducciones: Stüttgart, Deutsche Verlag-Anstalt, 1977; Río de Janeiro, Paz e Terra, 1977; París, Belfond, 1977; Milano, G. Feltrinelli, 1978; Sofía, Narodna Cultura, 1979; Moscú, Пporpec, 1980; Ystad, Raben e Sjogren, 1980; Praha, Odeón, 1982; Bucuresti, Univers, 1982; Tokio, Shueisha, 1982; Krakov, Wydawnictwo Literackie, 1982; New York, A. Knopf, 1986.

Cuentos

Antología Personal. Prólogo de R. Bareiro Saguier. México, Nueva Imagen, 1980, 196 pp. Incluye: «Nonato», «Moriencia», «Borrador de un informe», «Contar un cuento», «El baldío», «El aserradero», «El pájaro mosca», «Cuerpo presente», «Hogar», «La lección de escritura» y «Lucha hasta el alba».

Contar un cuento y otros relatos. Selección, estudio preliminar y notas de Ana Becciú. Buenos Aires, Kapelusz, Colección Grandes Obras de la Literatura Universal, 1984, 122 pp. Incluye: «Contar un cuento», «El y el otro», «Encuentro con el traidor», «El Baldío», «La excavación», «El aserradero», «Madera y carne», «Moriencia», «Cuerpo presente» y «Bajo el puente».

Cuerpo presente y otros cuentos. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, 127 pp. Incluye: «Nonato», «Cuando un pájaro entierra sus plumas», «Función», «Moriencia», «Bajo el puente», «Cuerpo presente», «Macario», «Borrador de un informe», «Hogar» y «La excavación».

El baldío. Buenos Aires, Losada, Biblioteca Clásica y Contemporánea, 1966, 176 pp. Incluye: «El Baldío», «Contar un cuento», «Encuentro con el traidor», «Juegos nocturnos», «La rebelión», «El aserradero», «Borrador de un informe», «La tijera», «Hermanos», «La flecha y la manzana», «El y el otro», «Kurupí» y «El pájaro mosca».

El trueno entre las hojas. Buenos Aires, Losada, 1953, 227 pp. Incluye: «Carpincheros», «El viejo señor Obispo», «El ojo de la muerte», «Mano cruel», «Audiencia privada», «La excavación», «Cigarrillos "Mauser"», «Regreso», «Galopa en dos tiempos», «El karuguá», «Pirulí», «Esos rostros oscuros», «La rogativa», «La gran solución», «El prisionero», «La tumba viva» y «El trueno entre las hojas».

Reediciones: Buenos Aires, Kraft, Colección Cúpula, 1958; Barcelona, Bruguera, 1977.

Traducciones: *Die Nacht der treibenden Feuer,* München, Carl Hanser Verlag, 1964; *Der Donner zwischen*

den Blättern, Berlín, Walk und Welk, 1976; *O Trovao entre as Folhas*, Lisboa, Ediçoes 70, 1980.

Los pies sobre el agua. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, Libros de mar a mar 6, 1967, 158 pp. Incluye: «Nonato», «Macario», «Borrador de un informe», «El Karuguá», «Ajuste de cuentas», «La Rebelión», «Hogar», «Niño-Azoté», «La gran solución» y «La excavación».

Lucha hasta el alba. Asunción, Arte Nuevo, Colección Linterna 1, 1979, 45 pp.

Madera Quemada. Nota preliminar de Pedro Lastra, Santiago de Chile, Edic. Universitaria, Colección Letras de América 6, 1967, 168 pp. Incluye: «Kurupí», «Bajo el puente», «Niño-Azoté», «El Baldío», «El y el otro», «El viejo Señor Obispo», «La excavación», «El prisionero», «La tumba viva» y «El trueno entre las hojas».

Reediciones: Asunción, El Lector, 1983.

Moriencia. Caracas, Monte Avila Editores, 1969, 170 pp. Incluye: Moriencia: «Moriencia», «Nonato», «Bajo el puente», «La ración del León» y «Cuerpo presente»; Juegos Nocturnos: «Juegos nocturnos», «Contar un cuento» y «El y el otro»; Borrador de un informe: «Borrador de un informe», «Encuentro con el traidor», «El Baldío», «El aserradero», «La flecha y la manzana», «El pájaro-mosca» y «La rebelión».

Reediciones: Barcelona, Plaza y Janés, Biblioteca Letras del Exilio, 1984.

Traducciones: *Nachtelijk*, Amsterdam, Meulenhoff, 1979; *Moriencia*, París, Flammarion, 1980.

Récits de la nuit et de l'aube. Nouvelles traduites par Iris Giménez. París, Le Calligraphe, 1984, 124 pp.

Cuentos infantiles

El pollito de fuego. Buenos Aires, Ed. de la Flor, Colección Libros de la Florcita N.° 5, 1974. Tapa e ilustraciones de Juan Marchesi.

Los juegos 1: Carolina y Gaspar. Buenos Aires, Ed. de la Flor, Colección Libros de la Florcita N.° 15, 1979. Tapa e ilustraciones de Juan Marchesi.

Los juegos 2. La casa del invierno-verano. Inédito.

Poesía

«El génesis de los guaraníes». Leyenda de la creación y destrucción del mundo, tomada del original de Nimuendayu Unkel. Interpretación y versión de Augusto Roa Bastos, *Revista del Ateneo Paraguayo*, VI, 20, Asunción (marzo de 1948), pp. 13-22. Titulado «El génesis de los Apapokuva-guaraní», *Alcor* II, 1, Asunción (enero-abril de 1971), 40 pp. Prólogos de R. Bareiro Saguier, Bartolomeu Meliá y M. A. Fernández. Incluye: «La creación» (Yñepyru), «El primer hombre» (Ñanderu Arandú), «Nacimiento de Kuñá», «Castigo de Kuñá» y «La destrucción» (Mba'e Meguá).

El Naranjal Ardiente. Asunción, Diálogo, Colección Libros de la Piririta 6, 1960, 28 pp. Viñeta de J. L. Parodi. Escrita en Buenos Aires, entre 1947 y 1949, llevaba el subtítulo de «Poemas del destierro».

El Naranjal Ardiente, «Nocturno paraguayo», 1947-1949. Asunción, Alcándara, Colección Poesía N.° 11, 1983, 111 pp.

El Ruiseñor de la aurora y otros poemas. Asunción, Imprenta Nacional, 1942, 146 pp.

«Silenciario». Separata de *Cuadernos Hispanoamericanos* N.° 399, Madrid (septiembre de 1983), pp. 5-19.

Teatro

«Alma de Tradición», en colaboración con E. Valdovinos, V. Montórfano, T. S. Mongelós, F. Fernández y P. A. Islas. Representado por la Compañía Folklórica Paraguaya en 1944. Texto mecanografiado.

«El niño del rocío». Pieza teatral en dos actos, escrita en monólogo. Representado por el Elenco del Ateneo Paraguayo en Asunción, en 1945. Texto mecanografiado.

«Mientras llega el día». Representada por el Elenco del Ateneo Paraguayo, bajo dirección de Fernando Oca del Valle, en 1946. Texto mecanografiado.

«Yo el Supremo». Pieza escénica en cuatro actos, prólogo y epílogo, *Estudios Paraguayos* XIII, 1-2, Asunción (diciembre de 1985), pp. 113-196.

Edición bilingüe. Texto francés traducido por Iris Jiménez. Edición y presentación de Milagros Ezquerro. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 1991, 227 pp.

Otras obras

Cándido López. Imágenes de la Guerra del Paraguay, con un texto «El sonámbulo» de Augusto Roa Bastos. Milano-París, Franco María Ricci, 1984, 168 + 2 pp.

La Inglaterra que yo vi. Asunción, El País, 1946. Folleto con reedición de notas de corresponsalía europea. Desde Inglaterra: Reapertura de la temporada de teatro en el Shakespeare Memorial Theater, Ceremonia de reapertura del Parlamento, Sensación del tiempo detenido en la Torre de Londres, Los primeros recitales de Pablo Casals en la Inglaterra de posguerra (Encuentro en Londres), Un poeta andaluz exiliado en Inglaterra (Encuentro con Luis Cernuda en Edimburgo), Stephen Spender recuerda la guerra civil española bajo el bombardeo de Londres. Desde Francia: Entrevista a Charles De Gaulle, París en poder de los maquis, Celebración de la victoria en Francia, Las arenas de las Tullerías devuelven al Louvre sus estatuas, Encuesta a los vendedores de periódicos de París sobre la ocupación alemana, Un solitario frasco de leche en la rue Wagram y Los vencedores norteamericanos compran perfume.

Las culturas condenadas (Compilación). México, Siglo XXI, 1978, 349 pp., ilustraciones. Incluye una Introducción de Roa Bastos, pp. 11-20.

Prólogos

«A modo de prólogo», Prólogo a *El pensamiento ético, la transición y las Fuerzas Armadas en el Paraguay,* de Carlos Romero Pereira, Asunción, Ed. Histórica, 1989, pp. 7-20.

«Autocracia o Democracia», Prólogo a *Manifiesto Democrático. Una propuesta para el cambio,* de E. Acevedo y Jose Carlos Rodríguez, Asunción, Ed. Araverá, Serie C. Políticas 1, 1986, pp. 9-29.

«Carta-prólogo» a la *Recopilación de estudios históricos* de Benigno Riquelme García, Asunción, 197?.

«Fernando Alegría, novelista», Prólogo a *Amérika, Amérikka, Amérikkka. Manifiestos de Vietnam,* de Fernando Alegría, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1970.

«Introducción» a *La Víbora de la mar* de Rubén Bareiro Saguier, Asunción, Alcándara, 1987.

«Los años despiadados», Prólogo-Presentación de la Carpeta de grabados de Olga Blinder, Asunción, 1989.

«Palabras de los días», Prólogo a *Palabras de los días* de Hugo Rodríguez Alcalá, Maracaibo, Ed. Universitaria de la Universidad de Zulia, 1972.

«Presentación» a *El Pozo* de Gabriel Casaccia (Contraportada), Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1976.

«Rafael Barret, descubridor de la realidad social del Paraguay», Prólogo a *El Dolor Paraguayo* de Rafael Barret, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 30, 1978, pp. IX-XXXII.

«Realismo profundo en los cuentos de Daniel Moyano», Prólogo a *La Lombriz* de Daniel Moyano, Buenos Aires, Nueva Editora, 1964.

«Viriato Díaz Pérez en el aislamiento cultural del Paraguay», Prólogo a *Coronario de Guido Boggiani* de Viriato Díaz Pérez, Palma de Mallorca, Edic. de Rodrigo Díaz Pérez, 1977.

Guiones cinematográficos

«Alias Gardelito», Adaptación y libro cinematográfico basado en un relato de Bernardo Kordon. Realizado por Lautaro Murúa en 1963. Primer premio a la mejor película, Festival de Santa Margherita Ligure, Italia, 1964.

«Castigo al traidor», Guión basado en el cuento «Encuentro» del libro de Roa Bastos, *El Baldío.* Realizada por Manuel Antín en 1966.

«Don Segundo Sombra», Adaptación y libro cinematográfico basado en la novela homónima de Ricardo Güiraldes, 1969. Realizada por Manuel antín Torre Nilsson.

«El Señor Presidente», Guion basado en la novela homónima de Miguel Angel Asturias. Realizada por Marcos Madanes en 1966.

«Hijo de hombre» (Titulada también «La sed», y «Choferes del Chaco»), Guión basado en el capítulo «Misión» de la novela homónima. Realizada por Lucas Demare en 1960. Primer premio Instituto de Cinematografía Argentina a Mejor Película, 1960; Primer premio del Festival de Cinematografía de San Sebastián a la mejor película de habla española, 1961: Giove Capitolino d'Argento, Certamen internacional de Roma, Mejor argumento, 1966.

«La boda», Adaptación cinematográfica conjunta, con Lucas Demare, basada en la novela homónima de Angel M.ª de Lera, 1963.

«La Cosecha», Guion basado en el cuento homónimo de Ezequiel Martínez Estrada, realizada por Marcos Madanes en 1965. Estrenada en 1970.

«La Madre María», Guion. Realizada por Lucas Demare en 1975.

«Soluna», Guion basado en la novela homónima de Miguel Angel Asturias. Realizada por Marcos Madanes en 1965. Estrenada en 1968.

«Shunko», Guion basado en la novela homónima de Jorge W. Abalos. Realizada por Lautaro Murúa en 1960. Primer Premio a la mejor película, Crítica Cinematográfica Argentina, 1960.

Ensayos y artículos periodísticos

«Agonía de la lírica contemporánea», *Ventana de Buenos Aires,* 1954.

«Algunos núcleos generadores de un texto narrativo», en *L'idéologique dans le texte,* Actes du IIème Colloque du Séminaire d'Etudes Littéraires, Toulouse Le Mirail, 1978, pp. 67-95. También en *Escritura* II, 4, Caracas (julio-diciembre de 1977), pp. 167-194.

«América Latina en Marcha». *Marcha* 1646, Montevideo, 8-VII-1973, p. 9.

«Anotaciones para la ubicación y deslinde de la poesía actual», I y II, *Revista del Ateneo Paraguayo* IV, 13, Asunción (mayo de 1946), pp. 7-12 y IV, 14 (julio de 1946), pp. 17-22.

«Apostillas Marginales». *El País,* Asunción, 1945-6 (Columna).

«Así nació *El trueno entre las hojas*». *Crisis* 3, Buenos Aires (julio de 1973), p. 39.

«Asunción, La ciudad País», *Suplemento Cultural* de *ABC Color,* Asunción, 2-VIII-1974, 1-IX-1974 y 8-IX-1974.

«Autocrítica». Reportaje A. Roa Bastos-David Maldavsky, en *Los Libros* 12, Buenos Aires (octubre de 1970).

«Aventuras y desventuras de un compilador», *INTI* 9, Providence College, Rhode Island (primavera de 1979), pp. 1-4.

«Carta abierta al pueblo paraguayo. Hacia la reconciliación nacional», *ABC,* Madrid, 16-II-1986, pp. 61-66 y *El Pueblo,* Asunción, 26-II-1986.

«Canto Secular de Eloy Fariña Núñez», *Revista del Ateneo Paraguayo* I, 7, Asunción (1943), pp. 50-52.

«Carta a Marta Traba y Angel Rama», *Cuadernos Hispanoamericanos* 407, Madrid (mayo de 1984), pp. 208-210.

«Carta a Roberto Fernández Retamar», *Casa de las Américas* VII, 43, La Habana (julio-agosto de 1967), pp. 143-150.

«Colombianum», *Alcor,* Asunción, enero-febrero de 1965.

«Contemplar lo invisible», *Panorama,* Buenos Aires, 4-XI-1969 (Sobre «La expresión americana» de José Lezama Lima).

«Crónica paraguaya», *Sur* 263, Buenos Aires (marzo-abril de 1965), pp. 102-112; y en *Lecturas Contemporáneas,* D. Feldman y G. Boarino (Eds. Blaisdell Publishing Co, 1967).

«Cultura popular en Latinoamérica y creación literaria», *Stromata* 30, Buenos Aires (1974), pp. 54-59; en *Dependencia cultural y creación literaria en América Latina,* VV.SS., Buenos Aires, Bonum, 1974, pp. 37-42; *Enfoques Latinoamericanos* 5 (1979).

«Del buen uso de los mitos», *Acción* 12, Asunción (octubre de 1971), pp. 27-29.

«Democracia y libertad de expresión», Correo Semanal de *Ultima Hora,* Asunción, 8-IV-1989, pp. 6-8; y *ABC,* Madrid, 16-IV-1989.

«De narradores y folletineros», *Suplemento Cultural* de *ABC Color,* Asunción, 25-VII-1982. Ponencia del Encuentro Internacional de Escritores, México DF, febrero de 1982.

«Discurso de apertura de las Jornadas por la Democracia en Paraguay», en PSOE et alii, *Paraguay, Jornadas por la Democracia en el Paraguay,* Madrid, 1987, pp. 17-24.

«Discurso pronunciado al recibir el premio internacional de novela de la Editorial Losada el 17 de junio de 1960», *Negro sobre Blanco* 14, Buenos Aires, Losada (agosto de 1960), pp. 1-3 y 12.

«Discusión con Tomás Eloy Martínez sobre su novela Sagrado», *Sur* 321, Buenos Aires (noviembre-diciembre de 1969), pp. 85-89.

«Distorsión publicitaria de la crítica», *El País,* Asunción, 1943.

«Ecriture et libération, lettre à Jacques Leenhardt», *Lendemains* 27 (abril de 1982), pp. 11-16.

«El antecedente de *Yo el Supremo*», *Papel Literario* de *El Nacional,* Caracas, 21-V-1978, p. 1.

«El autor habla de su novela», *Bohemia* 42, La Habana (16-X-1970), pp. 10-11.

«El derecho como ética de la sociedad», en *Coloquio sobre Uruguay y Paraguay, La transición del Estado de Exepción a la Democracia*, SIJAU, Montevideo, Ed. de la Banda Oriental, 1985, pp. 32-35.

«El escritor y el cine», Revista *Nosotros* 2, Buenos Aires, 1964.

«El exilio interno y externo del escritor en el Paraguay», en *Communications de masse en Amérique Latine*, París, Editions du CNRS, 1979, pp. 15-20.

«El Folklore en el Paraguay», *Revista de Turismo* 52, Asunción, 1946 y *El Progreso*, 27-VI-1960, p. 1.

«El fuego en las manos», *Negro sobre Blanco* 8, Buenos Aires (noviembre de 1958), p. 74.

«El nuevo descubrimiento», *El País*, Madrid, 16-XI-1985, pp. 11-12.

«El Paraguay actual en el contexto latinoamericano», *ABC Color*, Asunción, 11 al 15-V-1989.

«El Teatro guaraní y la tradición oral Americana», *El País*, Asunción, 1946.

«El Texto cautivo», *Suplemento cultural* de *ABC Color*, Asunción, 10, 17, 23 y 31-I-1982 y 7-II-1982; *Quimera* 17-18, Barcelona, 1982.

«El Tiranosaurio del Paraguay da sus últimas boqueadas», *El Pueblo*, Suplemento Especial, Asunción, 1986.

«Encuentro con Luis Cernuda en Londres», *Revista del Ateneo Paraguayo* VI, 12, Asunción (marzo de 1946), pp. 18-23.

«Escritura y liberación en Paraguay», I y II, *ABC*, Madrid, 11 y 16-XI-1985.

«Folklore y ficción en "La Guerra Gaucha"», *El País*, Asunción, 1945.

«Fragments from a Paraguayan Autobiography», Augusto Roa Bastos, *Third World Quaterly* IX, 1, London (January 1987), pp. 212-228.

«Freud y la problemática del tiempo en las Obras de Ficción», *El País*, Asunción, 1943.

«Hacia el pluralismo democrático en el Paraguay», *Cuadernos Hispanoamericanos* 408, Madrid (junio de 1984), pp. 4-17.

«Historia de dos ciudades», en *Así es Caracas*, Caracas, P. Mendoza Neira, 1980.

«Identidad Cultural», *Plural* 143, México (agosto de 1983), pp. 18-19. También en *Clarín*, Buenos Aires, 17-II-1983, p. 5.

«Juan Carlos Ghiano como novelista», *La Capital*, Rosario, 1955.

«Keno de Fernando de Giovanni», *Los libros* 6, Buenos Aires (1970), p. 22.

«La agonía de un pueblo que canta su muerte», *Humboldt* 55, Munich (1974), pp. 50-56.

«La educación y el pueblo» (12 artículos), *El País*, Asunción, 1942.

«La guarania y Buenos Aires», *Clarín*, Buenos Aires, 1947.

«La Historia y la literatura», *Tiempo Real* 5, Caracas, Univ. Simón Bolívar (julio-diciembre de 1976), p. 53 y ss.

«La humanidad joven en América Latina», *Carnets de l'enfance* 21, UNICEF (Janvier-Mars 1973), pp. 90-102.

«La integración de España en Europa», *El País*, Madrid, 23-X-1985, pp. 11-12.

«La integración iberoamericana», *Cuadernos Hispanoamericanos* 427, Madrid (enero de 1986), pp. 21-41.

«La lección de Rulfo», *Studi di letteratura ispano-americana* 20, Milano (1988), pp. 157-166.

«La literatura paraguaya», *Suplemento Cultural* de *ABC Color*, Asunción, 15-II-1985, p. 3.

«La maquinaria del poder cultural», *El Correo*, UNESCO, julio de 1982, pp. 22-27.

«La música y el carácter nacional paraguayo», *El País*, Asunción, 20-XII-1945 (Conferencia pronunciada en la Asociación de Músicos del Paraguay); también en *Revista del Ateneo Paraguayo* V, 17, Asunción (febrero-marzo de 1947), pp. 19-29.

«La narrativa latinoamericana actual», *Temas* 2, Montevideo (junio-julio de 1965), pp. 3-12; *El Escarabajo de Oro* I Parte, 30 y II Parte, 31-32, Buenos Aires (1966) (Titulado «Imagen y perspectivas de la literatura hispanoamericana actual»); *Humboldt* 30, Hamburgo (1967); y en *La novela Hispanoamericana*, Selección de Juan Loveluck, Ed. Universitaria de Chile, 1969.

«La narrativa paraguaya en el contexto de la narrativa hispanoamericana actual», *Suplemento Cultural* de *ABC Color*, Asunción, 18-VII-1982, pp. 4-5; *Discurso Literario* I, 1, Oklahoma (1983), pp. 49-66; *Revista Paraguaya de Sociología* XIX, 54, Asunción (mayo-agosto de 1982), pp. 7-20; *Perspectivas de comprensión y explicación de la narrativa latinoamericana*, Seminarios de Travers, J. M. López de Abiada y J. Peñate Rivero, Bellinzona, Casagrande, 1982, pp. 133-135; *Quimera*, Barcelona, 28-II-1983, pp. 54-63 (Titulado «Una literatura sin pasado»); *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 19, Lima (1.° Semestre de 1984), pp. 7-21; *Actas del Coloquio Franco-Alemán*, L. Schrader

(Editor), Tübingen, 1984, pp. 1-12; y en *Augusto Roa Bastos y la producción cultural americana,* Saúl Sosnowski (Comp.), Buenos Aires, Ed. de la Flor, 1986, pp. 117-138.

«La noche trágica del Paraguay», *Leviathán* II, 21, Madrid (octubre de 1985), pp. 33-44.

«La novela "Sagrado" de Tomás Eloy Martínez», *La Gaceta,* Tucumán, 26-X-1969.

«La novelística de José María Arguedas», Revista *Panorama,* noviembre de 1969.

«La paralización por el terror de todo el pensamiento cultural de Latinoamérica», *Tiempo Argentino,* Buenos Aires, 12-VI-1985, pp. 4-5.

«La poesía actual en el Paraguay», *Revista del Ateneo Paraguayo* IV, 11, Asunción (enero de 1946), pp. 41-45. (Charla pronunciada en la BBC de Londres, en octubre de 1945).

«La poesía de Josefina Pla», *Hispánica Moderna,* RHM XXXII, New York, 1966; *Alcor* 30, Asunción (mayo-junio de 1964), pp. 2-6.

«La poesía paraguaya en castellano», *Clarín,* Buenos Aires, 1947.

«La situación en el Paraguay». I. «Una batalla incesante», II. «Compartir las responsabilidades», III. «Las grandes tareas del futuro», *El País,* Madrid, 18 al 20-V-1989.

«Las claves de "Paradiso"», *Panorama,* 3-IX-1969 (Sobre «Tratados en La Habana» de José Lezama Lima).

«Las culturas condenadas: estudios, cantos y mitos. Un pueblo que canta su muerte», *Crisis* 4, Buenos Aires (agosto de 1973), pp. 4-9.

«Las odas seculares de Lugones y Fariña Núñez», *El País,* Asunción, 1946.

«Las que cantan», *La Gaceta,* Tucumán, 19-V-1957.

«Latinoamérica, Continente Novelesco», *Macedonio* II, 4-5, Buenos Aires (verano de 1969-1970), pp. 44-54; *Taller de Letras* 1, Santiago, Universidad Católica de Chile (1971), pp. 4-7; *Revista Latinoamericana* 1 (diciembre de 1972).

«La trama del destierro», *Diario 16,* Madrid, 17-XI-1989, p. 2.

«La voz hablada y la voz escrita: órdenes del pensamiento», *El País,* Asunción, 1946.

«Les visages sombres», *Europe* 48, 494, París (1970), pp. 96-103.

Los dilemas de la integración iberoamericana, A la luz del V Centenário del descubrimiento de América, Madrid, Asociación de Periodistas Europeos, III Lección Conmemorativa Pascual Madoz, 16-I-1986, 24 pp.

«Los exilios del escritor en el Paraguay», *Nueva Sociedad* 35, Bogotá (marzo-abril 1978); *Papel Literario* de *El Nacional,* Caracas, 20-VIII-1981.

«Los trasterrados de Comala» (A Josefina Pla), *Suplemento Cultural* de *ABC Color,* Asunción, 30-VIII-1981, pp. 4-5; *Papel Literario* de *El Nacional,* Caracas, 15-IX-1981 y 5-XII-1981; *Caravelle* 37, Toulouse, 1981, pp. 105-115.

«Los túneles de la memoria», *Panorama,* Buenos Aires, 23-IX-1969 (Sobre la novela «Las Galerías» de Rubén Tizziani).

«Manuel Ortiz Guerrero, su vida, su pasión, su muerte», *Revista de Turismo* 29, Asunción, 1944.

«Memorias de la víspera», *El Hogar,* Buenos Aires, 1956.

«Nacimiento de un ciudadano», *El País,* Madrid, 27-X-1983, p. 11; *Uno más Uno,* México D.F., 5-XI-1983.

«Paraguay: anatomía de una "democracia" totalitaria», *Plural* II, XIII-X, 154, México D.F. (julio de 1984), pp. 5-11.

«Paraguay ante la necesidad de una segunda independencia», *Casa de las Américas* 32, La Habana (septiembre-octubre de 1965), pp. 13-26.

«Paraguay, año cero», *Marcha,* Montevideo, 29-XII-1961, pp. 5-6.

«Paraguay: Isla rodeada de tierra», *El Correo,* UNESCO, París (agosto-septiembre de 1977), pp. 51-53 y 69.

«Pasando el sombrero» (Pseud.: El viejito del acordeón), Columna de *El País,* Asunción, 1945-1946.

«Pasión y expresión de la literatura paraguaya: el problema del bilingüismo», *Universidad* 44, Santa Fe (Argentina), Universidad Nacional del Litoral (abril-junio 1960), pp. 157-176; *El Siglo,* Santiago de Chile, 4-III-1962.

«Peregrinación de la guitarra en América», *Clarín,* Buenos Aires, 1947.

«Poesía paraguaya de hoy», *Amistad* 14-15, Asunción (septiembre-diciembre de 1961).

«Problemas de nuestra novelística», I y II Parte, *Alcor* 7, Asunción (mayo de 1957), pp. 6-7 y 9 (enero de 1960), pp. 4-5.

«Proposiciones para una alianza cultural entre los pueblos iberoamericanos», en *Iberoamérica, Encuentro en la Democracia,* Madrid, ICI, 1983, pp. 427-441.

«Proyecto de formación de un foro cultural interpartidario», *Ultima Hora,* Asunción, 2-IX-1986, p. 36.

«Rafael Barret, descubridor literario de la realidad paraguaya», *El País,* Asunción, 1945.

«Raíces comunes en las literaturas del Paraguay y la Argentina», *El País*, Asunción, 1946.
«Recostado en la ochava» (Columna), *El País*, Asunción, 1945-1946.
«Réflexion autocritique à propos de Moi le Suprème, du point de vue socio-linguistique et idéologique. Condition du narrateur», en *Littérature Latino-américaine d'aujourd'hui* (Colloque de Cerisy), París, Union Générale d'Editions, Collection 10/18, 1.376, 1980, pp. 136-50.
«Reportaje a la tentación de la muerte», *Los libros* 3, Buenos Aires (1969) (Sobre la novela *Los suicidas* de Antonio Di Benedetto).
«Represión y cultura». Ponencia en el Simposio Internacional sobre Augusto Roa Bastos, Oklahoma State University, April 1985.
«Retratos y Autorretratos», *Panorama*, Buenos Aires, 15-XII-1970. Fragmento del texto autobiográfico incluido en *Retratos y Autorretratos*, de Sara Facio y Alicia D'Amico, Buenos Aires, *Crisis*, 1973, pp. 153-154.
«Riquelme García visto por Augusto Roa Bastos», *La Tribuna*, Asunción, 30-VII-1972, p. 11 (ilustrado).
«Roa Bastos por Roa Bastos», *Bohemia*, La Habana, 16-X-1970, p. 6.
«Roa Bastos sobre García Márquez», *Suplemento Cultural* de *ABC Color*, Asunción, 19-XII-1982.
«Saludo a la revista *Alcor* en su aparición», *Alcor* 3, Asunción (abril de 1956), p. 1.
«Sentido del descubrimiento. Sus proyecciones hacia la integración iberoamericana», *Rábida* 2, Huelva (diciembre de 1985), pp. 61-65.
«Sobre el sentido ascético de la poesía», *Revista del Ateneo Paraguayo* II, 8, Asunción (noviembre de 1943), pp. 26-29.
«Stroessner, el Supremo», *Cambio 16* 654, Madrid, 11 al 18-VI-1984.
«Tierra sin hombres», *Primera Plana* 221, Buenos Aires, 21-III-1967, pp. 62-63. Sobre la novela *Los exiliados* de Gabriel Casaccia.
«Todas las sangres, la sangre», *Panorama*, Buenos Aires, noviembre de 1969. Sobre la novela *Todas las sangres* de José M.ª Arguedas.
«Tradiciones culturales hispanoamericanas», *El País*, Asunción, 1943.
«Un editor americano», *Revista de la Universidad de México* XVI, 1, México D.F. (septiembre de 1961), y *Marcha*, Montevideo, 14-VII-1961.
«Un libro de alfabetización en lengua vernácula», *ABC Color*, Asunción, 17-VII-1973.
«Un sociólogo yanki se enoja», *Universidad de La Habana* XXVI, 158 (septiembre-diciembre de 1962).
«Un acontecimiento memorable en la historia del arte paraguayo», *Diálogo*, Asunción, agosto de 1960; *Alcor* 31, Asunción (agosto de 1964), p. 9. (Sobre el ceramista Julián de la Herrería en el 20.º Aniversario de su muerte).
«Una cultura oral», en *Los años 20, Actas del Primer Congreso Internacional del CELCIRP*, París, UNESCO, junio de 1986, pp. 3-33.
«Una literatura sin pasado», *Quimera* 28, Barcelona (febrero de 1983), pp. 55-63.
«Una utopía concreta: La unidad latinoamericana» (Titulado «La Unidad Latinoamericana», *El País*, Madrid, 29 al 30-XI-1988 y 1-XII-1988), *Brecha*, Montevideo, 16-XII-1988.
«Una visita al Paraguay», *Mundo Nuevo* 16, París (octubre de 1967), p. 95.
«Variaciones sobre un tema de Julio Cortázar», *Discurso Literario* II, 1, Oklahoma, pp. 75-80.
«Vertientes culturales comunes en el Río de la Plata», *El País*, Asunción, 1945.
«Vigencia o decadencia del guion cinematográfico», *Casa de las Américas*, 61, La Habana, pp. 153-163; *Cultura* 5, Buenos Aires (junio-julio de 1975), pp. 20-36.
«Vivir la historia hacia el futuro. A propósito del V Centenario del Descubrimiento», *El País*, Madrid, 7-X-1985, pp. 13-14; *La Jornada Semanal*, México DF, 29-XII-1985, pp. 3-5 y 8.
«Yo el Supremo configura una obsesión recurrente, por fin convertida en novela», *La Opinión*, Buenos Aires, 5-XI-1974, p. 22.

Hemerobibliografía de cuentos

«Ajuste de cuentas». *El Cuento*, México, agosto de 1967.
«Bajo el puente». *Primera Plana*, Buenos Aires, 4-VII-1967, pp. 56-57; *Macedonio* II, 4-5, Buenos Aires (verano 1969-1970), pp. 55-64 (Titulado «El Maestro»); en *Crónicas del Paraguay*, Selección de Josefina Plá, Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1969, pp. 111-128; en *Breve Antología del Cuento Paraguayo*, Selección de Francisco Pérez Maricevich, Asunción, Comuneros, 1969, pp. 135-152.

«Baratija». *Revista de Turismo* 17, Asunción, 1943.
«Borrador de un informe», en *Crónicas del Paraguay*, Selección de Josefina Pla, Buenos Aires, Ed. Jorge Alvarez, 1969, pp. 81-107.
«Cajón sangrando bajo el arco iris», en *Crónicas del Paraguay*, Selección de F. Pérez Maricevich, Buenos Aires, Jorge Alvarez, pp. 129-137.
«Chico Coa». *Diálogo*, Asunción, abril de 1960.
«Cuando un pájaro entierra sus plumas». Ver «El amuleto».
«El Amuleto». *Clarín*, 23-X-1969. Con el título de «Cuando un pájaro entierra sus plumas» en *Revista de Occidente* 100, Madrid (julio de 1971); en *ABC Color*, Asunción, 11-X-1970; en *Caravelle* 14, Toulouse (1970), pp. 147-152; en *Taller de Letras* 1, Santiago de Chile, Ed. Universitaria (1971), pp. 20-23.
«El Baldío». *La Mañana*, Montevideo, 10-VII-1964. Con el título de «No Matar» en *Los diez mandamientos*, Selección de Piri Lugones, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1966, pp. 66-67. *Alcor* 41, Asunción (1966); en *Nuevos Cuentos del Sur*, Selección de Sally y Hugo Rodríguez Alcalá, New Jersey, Prentice Hall, 1967; en *Breve Antología del Cuento Paraguayo*, Selección de F. Pérez Maricevich, Asunción, Comuneros, 1969, pp. 105-108.
«El Maestro». Ver «Bajo el Puente».
«El niño cautivo», en *Expresión del Pensamiento Contemporáneo*, Cuadernos de París, Buenos Aires, Sur, 1965.
«El país donde los niños no querían nacer» (Cuento infantil). *Cuadernos Hispanoamericanos* 432, Madrid (junio de 1986), pp. 84-90.
«El Palacio Blanco» y «El Ojo de la luna», Capítulos de la novela *El Fiscal*, inédita. *Crisis*, Buenos Aires, 1987, pp. 35-44.
«El Perro y la Sombra». *Américas*, OEA, VII, 7, Washington (julio de 1955), p. 22. Versión modificada del capítulo «Madera y Carne» de *Hijo de hombre*.
«El prisionero», en *El Cuento Hispanoamericano*, Selección de Seymour Menton, Vol. II, México-Bs. As., Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 280-291; en *Cuentos Hispanoamericanos*, Selección de Mario Rodríguez, Ed. Universitaria, Chile, 1970.
«El rancho de los peones», en *El Trabajo en Hispanoamérica*, Selección de Simone Legoutiere, París, Masson et Cie., 1973, pp. 9-10. Fragmento de «Esos rostros oscuros».
«El trabajo no era entonces cosa buena», en *El Trabajo en Hispanoamérica*, Selección de S. Legoutiere, París, Masson et Cie., 1973, pp. 25-28.
«El trueno entre las hojas», en *Los Mejores Cuentos Americanos*, Selección de Aníbal Quijano, Lima, Ed. Mejía Baca y P. L. Villanueva.
«El y El otro». *Mundo Nuevo* 1, París (julio de 1966), pp. 31-36.
«Encuentro». Ver «Encuentro con el traidor».
«Encuentro con el traidor». *El Escarabajo de oro*, Buenos Aires, mayo-junio de 1961; en *Cuentos Nuevos del Sur*, Selección de S. y H. Rodríguez Alcalá, New Jersey, Prentice Hall, 1967. Con el título «Encuentro», *Alcor* 25, Asunción (julio-agosto de 1963), p. 12, ilustrado.
«Extraño como la verdad». Ver «La Rebelión».
«Función». Ver «La ración del León».
«La Caspa». *Quimera*, Barcelona, 1982. Fragmento de la novela homónima, inédita.
«La excavación», en *Antología del Cuento Hispanoamericano*, Selección de Ricardo Latchan, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1958, pp. 446-450; en *Cuentos Hispanoamericanos*, Introducción y Selección de Abelardo Gómez Benolt, Sao Paulo, I.L.V.C., marzo de 1960 (en portugués la 1.ª edic.); en *Diez mejores cuentos de Hispanoamérica*, Selección de Jaime Peralta y Ulla Peterson, Göteborg, Akademiförlaget-Gumperts, 1966; en una nueva versión, *Los Andes*, Mendoza, 6-VIII-1967; en *Crónicas de América*, Selección de Jorge Alvarez, Buenos Aires, Ed. J. Alvarez, 1968; *Epoca* IV, 21, Asunción, 1967, pp. 4-6; en *Breve antología del Cuento Paraguayo*, Selección de F. Pérez Maricevich, Asunción, Comuneros, 1969, pp. 97-105. «La excavación» de A. Roa Bastos y «La instrusa» de J. L. Borges, Las Palmas, Divulgación Literaria Lomo Blanco, 1978, 21 pp. Versión francesa, en *Nouvelles Hispano-Américaines* (Bilingüe), París, Presses Pocket, 1986, pp. 117-140. («Dans le tunnel»).
«La noche sin fin». *Ficción* 10, Buenos Aires (noviembre-diciembre de 1957). Fue publicado en una nueva versión con el título «La Tijera» en *El Baldío*.
«La ración del León». *La Gaceta*, Tucumán, 23-III-1969; *Imagen* 45, Caracas (15 al 30-III-1969); *Criterio* II, 7, Asunción (mayo de 1970), pp. 3-5, con el título «Función»; *Humboldt* 38, Zurich (1969).
«La Rebelión», en *Crónicas de América*, Selección de Julia Constenla, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1965, con el título «Extraño como la verdad», en *Cuentos Nuevos del Sur*, Selección de S. y H. Rodríguez Alcalá, New Jersey, Prentice Hall, 1967; *Ficción* 26 (julio-agosto de 1960), pp. 16-26.

«La víbora y su doble». *Clarín*, Buenos Aires, 24-II-1957.
«Le marécage», en *Les vingt Meilleures Nouvelles de l'Amérique Latine*, Textes choisis par Juan Liscano, París, Seghers, 1958.
«Los muertos son muy débiles». *Caravelle* 19, Toulouse (1972), pp. 181-186.
«Kurupí», en *Noveletas Criollistas latino-americanas*, La Habana, Ed. de Arte y Literatura, 1975.
«Los pobres». *Cuadernos Semestrales del Cuento* II, 4, Lima, 1968.
«Lucha hasta el alba». *Caravelle* 33, Toulouse (1979), pp. 167-173; *Texto Crítico* V, 12, Xalapa, Univ. Veracruzana (enero-marzo 1979) pp. 3-10; en versión francesa («Lutte jusqu'à l'aube») en *La répresentation Littéraire*. Ecritures Contemporaines I, París, Presses Universitaires de Vincennes, 1987, pp. 129-134.
«Macario». *Ñandé* 41, Asunción, 1960.
«Madera y Carne», en *Novelistas Contemporáneos Hispanoamericanos*, Selección de Fernando Alegría, Boston, Univ. de California, 1964.
«Moriencia». *La Gaceta*, Tucumán, 23-X-1967; *Humboldt* 1, Zurich (1968), *Amaru* 5, Lima (enero-marzo de 1968).
«No matar». Ver «El Baldío».
«Nonato», en *Memorias de infancia*, Selección de Piri Lugones, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968, pp. 43-51; *La Gaceta*, Tucumán, 26-III-1967, p. 26 y ss.; *El Cuento* 29, México (abril de 1968); *Criterio* 4, Asunción (marzo-abril de 1969), pp. 10-13, ilustrado.
«Penal El Paraíso». *Crisis* 3, Buenos Aires (julio de 1973), pp. 38-41.
«Pirulí». *La Tribuna*, Asunción, 23-XI-1952.
«Reunión» en *Crónicas de América*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1965, pp. 67-88.

Fragmentos de novelas

«Ay del solo». *Hispamérica* I, 2, Takoma Park, 1972, pp. 71-77 (*Yo el Supremo*).
«Cerro Corá (1870). II. El Resplandor». *Suplemento Cultural* de *ABC Color*, Asunción, 6-I-1976, p. 1 (*El sonámbulo*).
«Circular perpetua». *Suplemento Cultural* de *ABC Color*, Asunción, 3-II-1974 (*Yo el Supremo*).
«El sonámbulo». *Crisis* 32, Buenos Aires, diciembre de 1975, pp. 34-36 (*El sonámbulo*).
«El sonámbulo». *Papel Literario* de *El Nacional*, Caracas, 26-X-1975 (*El sonámbulo*).
«El Supremo se confiesa». *Acción* VI, III Epoca, 21, Asunción (mayo de 1974) (*Yo el Supremo*).
«En tiempos del Supremo Dictador», en *Sol y Sombra* de Jean-Paul Duviols, París, Bordas, 1977, pp. 214-216 (*Hijo de hombre*).
«Juicio Final». *Humboldt* 47, Zurich (1972) (*Yo el Supremo*).
«La circular perpetua da otras vueltas de tuerca». *Suplemento cultural* de *ABC Color*, Asunción, 24-II-1974 (*Yo el Supremo*).
«La gente de piedra». *Suplemento Cultural* de *ABC Color*, Asunción, 27-I-1974 (*Yo el Supremo*).
«Lo mucho poco, lo poco nada». *Diálogo* 21, Asunción (octubre de 1972) (*Yo el Supremo*).
«Los Comuneros». *Suplemento Cultural* de *ABC Color*, Asunción, 10-II-1974 (*Yo el Supremo*).
«Los enemigos». *Suplemento Cultural* de *ABC Color*, Asunción, 17-II-1974 (*Yo el Supremo*).
«Mi reino, el terror». *La Gaceta*, Tucumán, 2-IV-1972; *Norte, Revista Hispánica de Amsterdam*, 1976, pp. 8-11 (*Yo el Supremo*).
«Sombrero lumbrero». *Suplemento Cultural* de *ABC Color*, Asunción, 20-I-1974 (*Yo el Supremo*).
«Te diré como verdad lo que voy a decirte». *Panorama*, Buenos Aires, julio de 1972 (*Yo el Supremo*).
«*Yo el Supremo*». *Diálogo* 21, Asunción (octubre de 1972), pp. 36-38, ilustrado (*Yo el Supremo*); *Suplemento Cultural* de *ABC Color*, Asunción, 13-I-1974; *Casa de las Américas* XV, 86, La Habana, 1974, pp. 55-57.
«Yo el Supremo». Un texto inédito de Roa Bastos. *La Opinión*, Suplemento Cultural, Buenos Aires, 5-III-1972.

Hemerobibliografía de poemas

«Ala de Sombra». *Palabra* II, 3, Buenos Aires (septiembre-octubre de 1962), p. 5.
«Camino». Literarias de *La Tribuna*, Asunción, 28-VI-1958, p. 3.
«Canción de nochebuena en la cárcel», en Buzo Gómez, Sinforiano, *Indice de la poesía paraguaya*, Asunción-Buenos Aires, Indoamérica, 1952, 2.ª edic. (1.ª edic.: Tupá, 1943), pp. 301-304.

«Canto a las ciudades libertadas», en Luis M.ª Martínez, *El trino soterrado. Paraguay. Aproximación al itinerario de su poesía social,* Asunción, Ed. Intento, 1985, pp. 277-279.

«Carta a Ivonne de Galais». *Revista del Ateneo Paraguayo* IV, 12, Asunción (marzo de 1946), pp. 25-26.

«Cerro Corá». *Patria,* Asunción, 6-III-1955.

«Con ojos de falena». *Amistad* IV, 14-15, Buenos Aires, septiembre-diciembre de 1961, p. 18.

«Cuatro sonetos del destierro: Razón de Vida»; «Más alta que el Silencio»; «Lámpara del Trópico»; «Regreso». *El Escarabajo de Oro,* Buenos Aires, diciembre de 1961.

«Deprecación al minuto iluminado», en Buzo Gómez, S., *Indice de la Poesía Paraguaya,* Asunción-Bs. As., Indoamericana, 1952, pp. 304-5.

«El manantial». *Revista del Ateneo Paraguayo* IV, 16, Asunción, diciembre de 1946, p. 23.

«El poncho del arriero», en S. Buzo Gómez, *Indice de la poesía paraguaya,* Asunción-Bs. As., Indoamericana, 1952, p. 301.

«Existe la Alegría», en *14 Testimonios de la poesía paraguaya 1920-1970,* de Santiago Dimas Aranda y M.ª Hedy González Frutos, Asunción, s.d., 1972, pp. 23-24; *Amistad* IV, 14-15, Buenos Aires (septiembre-diciembre de 1961), p. 18.

«Intermedio Heroico», en L. M. Martínez, *El trino Soterrado,* Asunción, Ed. Intento, 1985, pp. 280-281.

«Lamento de la espiga de la tarde». *Revista del Ateneo Paraguayo* I, 5-6, Asunción (julio de 1942), pp. 14-15.

«La tierra», en *Historia de la literatura paraguaya* de Hugo Rodríguez Alcalá, Asunción, Col. San José, 1971, pp. 137-138; en L. M. Martínez, *El trino soterrado,* Asunción, Ed. Intento, 1985, p. 281.

«Los hombres». Literarias de *La Tribuna,* Asunción, 28-VI-1958, p. 3; en L. M. Martínez, *El trino soterrado,* Asunción, Ed. Intento, 1985, p. 281.

«Los poemas de A. Roa Bastos», *Cultura* I, 2, Asunción (1943), p. 26.

«Oda confidencial», a Cayo Sila Godoy. *Revista del Ateneo Paraguayo* IV, 11, Asunción (enero de 1946), pp. 38-40.

«Presencia de mi pueblo». Literarias de *La Tribuna,* Asunción, 28-VI-1958, p. 3.

«Río Abajo». *Paraguay* I, 1, Buenos Aires, 1943, pp. 7 y 14.

«Saludo a José Asunción Flores». *Paraguay* II, 9, Buenos Aires (julio-agosto de 1944), p. 31.

«Sombra de fuego». *Amistad* IV, 14-15, Buenos Aires (septiembre-diciembre de 1961), p. 18.

«Tríptico: De los cuatro elementos, de la Decadencia, del Regreso, un Corazón Sonoro, Presencia de mi pueblo, Camino, los Hombres». *La Tribuna,* Asunción, 28-VI-1953, p. 3.

«Tu arpa, fragua de miel y melodías». A Félix Pérez Cardozo, en *Homenaje a Félix Pérez Cardozo,* Buenos Aires, s.d.

«Un corazón sonoro». Literarias de *La Tribuna,* Asunción, 28-VI-1958, p. 3.

«Vértigo». *Revista del Ateneo Paraguayo* V, 17 (febrero-marzo de 1947), p. 16.

«Voz menor para el oratorio de Romain Rolland». *Paraguay* II, 13, Buenos Aires (enero-febrero de 1945), p. 21.

Letras de músicas

«Amo a mi patria», Buenos Aires, 1956.

«Calle desierta» (bolero), Buenos Aires, Ed. Lagos, julio de 1952. Música de Carlos Barbará.

«Cholí» (Kyre-í). Música de J. A. Flores, Buenos Aires, Lagos, 1950.

«Gallito Cantor», Buenos Aires, 1953.

«Letra mía». Versión bilingüe español-guaraní, Buenos Aires, 1956.

«Luz de domingo» (bolero), Buenos Aires, Lagos, julio de 1952.

«Mariposa brillante». Versión en español de «Panambí Verá» de Manuel Ortiz Guerrero, Buenos Aires, 195?

«Muchacha dorada», Buenos Aires, 1956.

«Tus hoyuelos». Versión en español de «Nde ratipi Cuá» de J. A. Flores, Música de Félix Fernández, Buenos Aires, Lagos, 1955.

«Venganza» (Tango). Versión en español. Letra y Música original de Lupicinio Rodríguez, Buenos Aires, Lagos, 1951.

«Vengo a ti». Versión en español de «Ne Rendape Ayú» de Manuel O. Guerrero, Buenos Aires, 1954.

«Viva la vida, viva el amor». Buenos Aires, 1956.

Entrevistas

Augusto Roa Bastos (L. Díaz), *Cambio 16,* Madrid, 13-I-1980.

Augusto Roa Bastos (Lorenz-Günter), *Diálogo con América Latina*, Barcelona, Pomaire, 1972, pp. 271-310.

Augusto Roa Bastos (Mona Moncalvillo), *Humor*, Buenos Aires, noviembre de 1984.

Augusto Roa Bastos (Pepa Kostianovsky), en su *28 Entrevistas para este tiempo*, Asunción, UCA, Biblioteca de Estudios Paraguayos, Vol. XII, 1985, pp. 221-232.

Augusto Roa Bastos (Karl Kohut) en su *Escribir en París*, Frankfurt am Main, Verlag K.D. Vervuert, 1983, pp. 233-264.

Augusto Roa Bastos. El privilegio del exilio (Rafael Conte), *La Razón*, Buenos Aires, 27-XI-1985, p. 9.

Augusto Roa Bastos en Caracas. La literatura Latino-Americana es una literatura de Exilio y Exiliados (Luis Lozada Sucre), *El Universal*, Caracas, 16-V-1978, pp. I-23.

Augusto Roa Bastos en Madrid (Javier Alfaya), *Triunfo* 723, Madrid, 4-XII-1976.

Augusto Roa Bastos en Montevideo, *Marcha* 1035, Montevideo, 18-XI-1960.

Augusto Roa Bastos. Escribo por una necesidad espiritual (Armando Almada Roche), «El Dominical» de *Hoy*, Asunción, 27-III-1983, pp. 5-7.

Augusto Roa Bastos habla de la Crítica Literaria, *Diálogo* 1, Asunción (2.ª quincena de octubre de 1971), pp. 30-33.

Augusto Roa Bastos. Hacia el hombre universal, *Revista Leer*, Madrid, enero-marzo de 1986.

Augusto Roa Bastos. La ira tranquila (Dasso Saldívar), *El País* Semanal X, 2.ª Epoca, 445, Madrid, 20-X-1985, pp. 7-14.

Augusto Roa Bastos. La literatura es una actividad anormal, casi patológica (M.ª Esther Gilio), *El Periodista de Buenos Aires* 5, 13 al 19-X-1984, pp. 34-36.

Augusto Roa Bastos. La realidad a través de la irrealidad (Antonio Carmona), «El Correo Semanal» de *Ultima Hora*, Asunción, 17-IV-1982, p. 8.

Augusto Roa Bastos, la suprema obsesión de pasar inadvertido (Blanca Berasategui), *ABC*, Madrid, 15-VI-1985.

Augusto Roa Bastos mira hacia atrás y hacia adelante, *El Cronista Comercial*, Sección Letras, Artes, Espectáculos, Buenos Aires, 9-VIII-1975, pp. 1-2.

Augusto Roa Bastos para una ficha (Hermán Mario Cueva), *Crisis* 14, Buenos Aires (junio de 1974), p. 75.

Augusto Roa Bastos sobre «Yo el Supremo» (Alain Sicard), *INTI* 9, Rhode Island, Providence College (primavera de 1979), pp. 5-12.

Augusto Roa Bastos: su novela y sentir paraguayo, *El Debate*, Montevideo, 20-X-1960.

Augusto Roa Bastos, un novelista en el destierro (Jaime Laso Jarpe), *Las Noticias* de *Ultima Hora*, Montevideo, 11-I-1962.

Augusto Roa Bastos y el supremo oficio de escritor (Luis Lozada Sucre), *El Nacional*, Caracas, 21-V-1978, pp. A-24-25.

Cita nocturna con mis amigos escritores (José Donoso), *Ercilla*, Santiago de Chile, 25-XI-1960.

Con Augusto Roa Bastos (María Esther Vázquez), *La Nación*, Suplemento Literario, Buenos Aires, 11-XI-1984.

Conversación con Augusto Roa Bastos (Alberto Zalamea), *Hombre de Mundo*, II, 6, Miami (1977), pp. 86-93.

Cuáles son los defectos y las virtudes de los argentinos (Francisco Urondo), *Leoplán*, Buenos Aires, 1-XI-1961.

Cuál fue la decisión más difícil en su vida (Alberto Zalamea), *Vanidades Continental* 17, 5, Puerto Rico (1 de marzo de 1977), pp. 38-39.

De periodismo y posibles utopías (Pepa Kostianovsky), «El Dominical» de *Hoy*, Asunción, 18-IV-1982, pp. 6-8.

Diálogo con Roa Bastos (Francisco Pérez Maricevich), *Comunidad* 470, Asunción, 1966.

Doce preguntas al autor de «Hijo de hombre» (Simón Pedro), *Bohemia* 42, La Habana, 16-X-1970. Seguido de Cronología de A. Roa Bastos, pp. 7-9 y 13.

Dos horas en una entrevista con Roa Bastos (Jesús Ruiz Nestosa), *Suplemento Cultural* de *ABC Color*, Asunción, 22-IX-1970, p. 15.

El ciclo de los novelistas quedó atrás, afirma el autor de «Yo el Supremo», *El Cronista Comercial*, Buenos Aires, 18-X-1974, p. 20.

El drama humano es la búsqueda obsesiva del poder absoluto (Juan E. González), *Sábado*, México DF, 22-X-1983, pp. 1-2.

El escritor es un productor de mentiras. Diálogo con Augusto Roa Bastos, *Actualidades*, Caracas, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 6 (1982), pp. 34-35.

El escritor y el hombre, *Nueva Sión*, Buenos Aires, 25-II-1966.

El mundo mágico de Roa Bastos (César Avalos), *Suplemento Cultural* de *ABC Color*, Asunción, 27-IX-1970, pp. 6-7.

El poder absoluto, vieja pesadilla de la especie humana (Fernando Samaniego), *El País*, Madrid, 23-XI-1976, p. 25.

El silencio es peor que el castigo de escribir (Enrique Muñiz), *La Prensa,* Buenos Aires, 18-XI-1984.

Entretien avec Roa Bastos (M.R.P.-P.A.P.), *Rouge* 494, París, 7-XI-1977.

Entretien: Augusto Roa Bastos (Jean Andreu), *Caravelle* 17, Toulouse (1971), pp. 207-218.

Entrevista (Heber Cardoso), *Hispamérica* 11-12, Buenos Aires, Takoma Park (diciembre de 1975), pp. 49-58.

Entrevista a cuatro distinguidos literatos: Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa, Rubén Bareiro Saguier, Gabriel Casaccia, *Epoca,* 16, Asunción, 20-VIII-1966, pp. 6-7.

Entrevista a Gabriel Casaccia y a Augusto Roa Bastos (Justo P. Prieto), *Alcor* 18-19, Asunción (mayo-agosto de 1962), pp. 6-8.

Entrevista a Roa Bastos (Blanca Berasategui) en su *Gente de Palabra, 37 personajes entrevistos,* Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

Entrevista a Roa Bastos, *Señales,* Buenos Aires, marzo-abril de 1961.

Entrevista con Augusto Roa Bastos (Clara Passafari de Gutiérrez), *La Diligencia* 2 (1960), pp. 32-34.

Entrevista con Augusto Roa Bastos (Javier M. González), *Leviathán* II, 20, Madrid (verano de 1985), pp. 115-119.

Entrevista con Augusto Roa Bastos. Intelectuales, cultura nacional y trasnacionales (Jorge Aguadé), *Sendero* 225, Asunción, abril de 1982, p. 12.

En una ciudad rosa, vive un paraguayo que quiere volver (Fernando Cazenave), *Ultima Hora,* Asunción, 18-XI-1982, pp. 10-11.

Escarbando a un Dictador: Yo el Supremo, *La Prensa,* Lima, 4-II-1975.

Fue entrevistado Augusto Roa Bastos (Vicente Brunetti), *Ultima Hora,* Asunción, 30-IX-1974.

Habla de sí cada premiado, *La Razón,* Buenos Aires, 12-VIII-1961 (Sobre el 1.° Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires otorgado a *Hijo de hombre*).

Hablando con Augusto Roa Bastos, I y II, *Ultima Hora,* Asunción, 9 y 10-IX-1974.

La censura en el cine: opina el escritor Augusto Roa Bastos, *La Prensa,* Buenos Aires, 9-VIII-1961.

La cultura como rebelión. Entrevista con Augusto Roa Bastos, *Quimera,* Barcelona, septiembre de 1982, pp. 23-29.

La escritura como proceso mítico. Entrevista con Augusto Roa Bastos (Jorge Aguadé) *Sendero,* Asunción, 30-IV-1982, p. 12.

La eterna guerra al imposible (Rubén Bareiro Saguier, O. de León y F. Navarro), *Talita* 4, La Plata (4 de junio de 1983).

La pesadilla de un escritor (Jorge Lafforgue), *Siete Días* VII, 374, Buenos Aires (5-11 de agosto de 1974), pp. 24-26.

Naufrageurs de la langue (Jean Jacques Gibert), *Révolution* 149, París, 7 al 13-I-1983, pp. 35-39.

Opinión unánime en Buenos Aires: *Yo el Supremo* es el mejor libro (Jesús Ruiz Nestosa), «Suplemento Cultural» de *ABC Color,* Asunción, 14-IX-1975.

Pensar es insalubre (Eduardo Galeano), *Acción,* Asunción, 18-VIII-1973.

Preguntas a Roa Bastos (Sabadino Candia), *Ñandé* 45, Asunción, 1961.

Qué le gustaría ganar y qué le gustaría perder en el nuevo año que comienza, *Clarín,* Buenos Aires, 29-XII-1960.

Quiero reinjertarme en mis raíces (A. Saucedo Rodas y José M.ª Acosta), Correo Semanal de *Ultima Hora,* Asunción, 25-III-1989.

Roa Bastos, aedo de la saga paraguaya (Fernando Díez de Urdanivia), *El libro y la vida,* México, 15-XII-1974, pp. VI-VII.

Roa Bastos afirma (Mercedes Durand), *El Gallo Ilustrado,* México, 17-XI-1974, pp. 5-7.

Roa Bastos: a mí me cuesta mucho escribir (José Luis Appleyard), *Suplemento Dominical* de *La Tribuna,* Asunción, 19-X-1975, p. 1.

Roa Bastos ¿El final del exilio? (Jesús Ruiz Nestosa), *Revista* de *ABC Color,* Asunción, 18-IV-1982.

Roa Bastos habla de bilingüismo y literatura (Vicente Brunetti), *Ultima Hora,* Asunción, 3-VIII-1974.

Roa Bastos habla de *El Fiscal* (Blas Matamoro), *Margen* 2, Madrid, 1987, pp. 8-10.

Roa Bastos, hacia el rescate de una escritura sin narrador (Mario Szchman), «Suplemento Cultural» de *Ultimas Noticias,* Caracas, 16-XI-1975, p. 29.

Roa Bastos: He vuelto a la prosa clásica (Jesús Ruiz Nestosa), «Revista» de *ABC Color,* Asunción, 2-IV-1989, pp. 2-4.

Roa Bastos, Hijo de estas tierras (Mabel Pedrozo), *El Diario,* Asunción, 25-III-1989.

Roa Bastos: La dictadura del Paraguay es la más antigua y corrupta de América (J. M. Plaza), *Diario 16,* Madrid, 11-XI-1985.

Roa Bastos, la trampa de la palabra (Ernesto González Bermejo), «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 24-IV-1977, p. 1; y *Cuadernos para el diálogo* 2.°, 224, Madrid (13 a 19 de agosto de 1977), pp. 49-51.

Roa Bastos no concibe al escritor separado de la época en que vive, *Crítica*, Buenos Aires, 13-XII-1979.

Roa Bastos, pescador de mitos (Italo Tedesco), «Suplemento Cultural» de *Ultimas Noticias*, Caracas, 29-VIII-1976, p. 27.

Roa Bastos y Appleyard: contrapunto de preguntas y respuestas (José Luis Appleyard), «Suplemento Dominical» de *La Tribuna*, Asunción, 18-VIII-1974, p. 1.

Roa: de Neruda prefiero la «Oda a la cebolla» que «A José Stalin» (Elena Poniatowka), *Novedades*, México, 18-XI-1974, p. 24.

Roa: la segunda fundación del Paraguay (Matilde Sánchez), *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 21-IV-1985, pp. 4-5.

Siempre fui hombre del último cuarto de hora (Jorge Halperin), *Clarín*, Buenos Aires, 16-IV-1989, pp. 18-19.

Sólo puedo escribir en esta tierra (Juan Bedoian), *Clarín*, Buenos Aires, 4-X-1984, p. 3.

Soy un barroco, pero de un barroquismo interior (Manuel Trujillo), *El Nacional*, Caracas, 17-XI-1975, pp. C-3.

Todo Roa Bastos (Tomás Eloy Martínez), «Papel Literario» de *El Nacional*, Caracas, 21-V-1978.

3 escritores, 3 visiones de la novela (Mario Vargas Llosa, Augusto Roa Bastos, Gabriel Casaccia), *Alcor* 41, Asunción (octubre de 1966), pp. 3-6.

Tres horas con Augusto Roa Bastos, «Suplemento Cultural» de *Ultimas Noticias*, Caracas, 27-V-1978, pp. 10-12.

Una historia en el umbral de la noche (Sergio Bufano y Ricardo Kunis), *Clarín*, Buenos Aires, 18-IV-1985.

Una infancia en el corazón de América (Alfredo Andrés), *Nuestros Hijos* 70, Buenos Aires, septiembre de 1969.

Un encuentro con Roa Bastos (César Avalos), *ABC Color*, Asunción, 12-IV-1970, pp. 4-5.

Un escritor latinoamericano puede parecer un primate descendiendo de los árboles (Elena Poniatowska), *Novedades*, México, 17-XI-1974, p. 8.

Vibrante historia de una América que pervive (Marcelo Díaz), *Clarín*, Cultura y Nación, Buenos Aires, 1-VIII-1974, pp. 4-5.

Yo el Supremo (Juan-Jacobo Bajarlía), *Clarín*, Buenos Aires, 29-VIII-1974.

Yo el Supremo de Roa Bastos y su obra de compilador, *Sendero*, Asunción, 16 a 30 de agosto de 1974, p. 11.

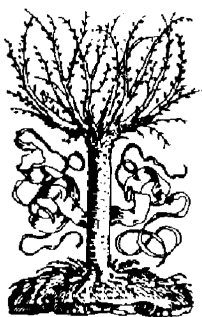
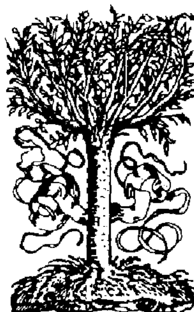
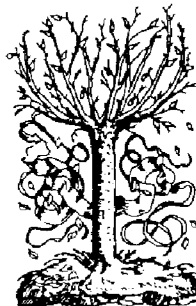
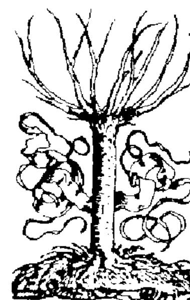
Yo el Supremo, la mística del poder, *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 15-X-1984, pp. 8-9.

Yo el Supremo, uno de esos libros que hacen los pueblos (Raquel Chávez), *Diálogo* 40, Asunción (julio-agosto de 1974), pp. 34-37.

Yo y La Tribuna. La redacción pregunta y hoy responde Augusto Roa Bastos (José Luis Appleyard), *Suplemento Dominical* de *La Tribuna*, Asunción, 27-IX-1970, p. 1.

Milda Rivarola



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ENERO 1990

FEBRERO 1990

MARZO 1990

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 28 33

Arbor ciencia pensamiento y cultura



NUMERO 42 (Invierno 1991)

Suscripción anual: 1.400 ptas.
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. Tel.: 410 46 96. 28010 Madrid

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO
Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Número 18 **Julio-Diciembre 1990**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «LA ENCRUCIJADA DE LOS NOVENTA. UN ENFOQUE MUNDIAL»

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

* **Reseñas temáticas:** Examen y comentarios —realizadas por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema. Se incluyen seis reseñas realizadas por Alfredo Costa-Filho, Ernesto Ottone, Ana Sojo, Luciano Tomassini (latinoamericanas); Albert Carreras, Ana Isabel Escalona (españolas).
* **Revista de Revistas Iberoamericanas:** Más de 1.100 artículos, publicados en las principales revistas académicas y científicas de Iberoamérica, clasificados en un índice alfabético-temático de economía política.

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 6.600 pesetas; Europa, 60 dólares; América Latina, 50 dólares y resto del mundo, 70 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Télex: 412 134 CIBC E
Fax: 583 83 10

ICI INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
QUINTO CENTENARIO

2.000 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Adolfo Bioy Casares
A quien debo la literatura

Horacio Martín y **Félix Grande**
Una sonrisa raramente humana

Olga Orozco
Alas bajo la nieve

Abelardo Castillo
En la Universidad

Juan Malpartida
La enajenación razonable

Luis Alberto de Cuenca
Mitología griega y condición humana

Anterior Inicio